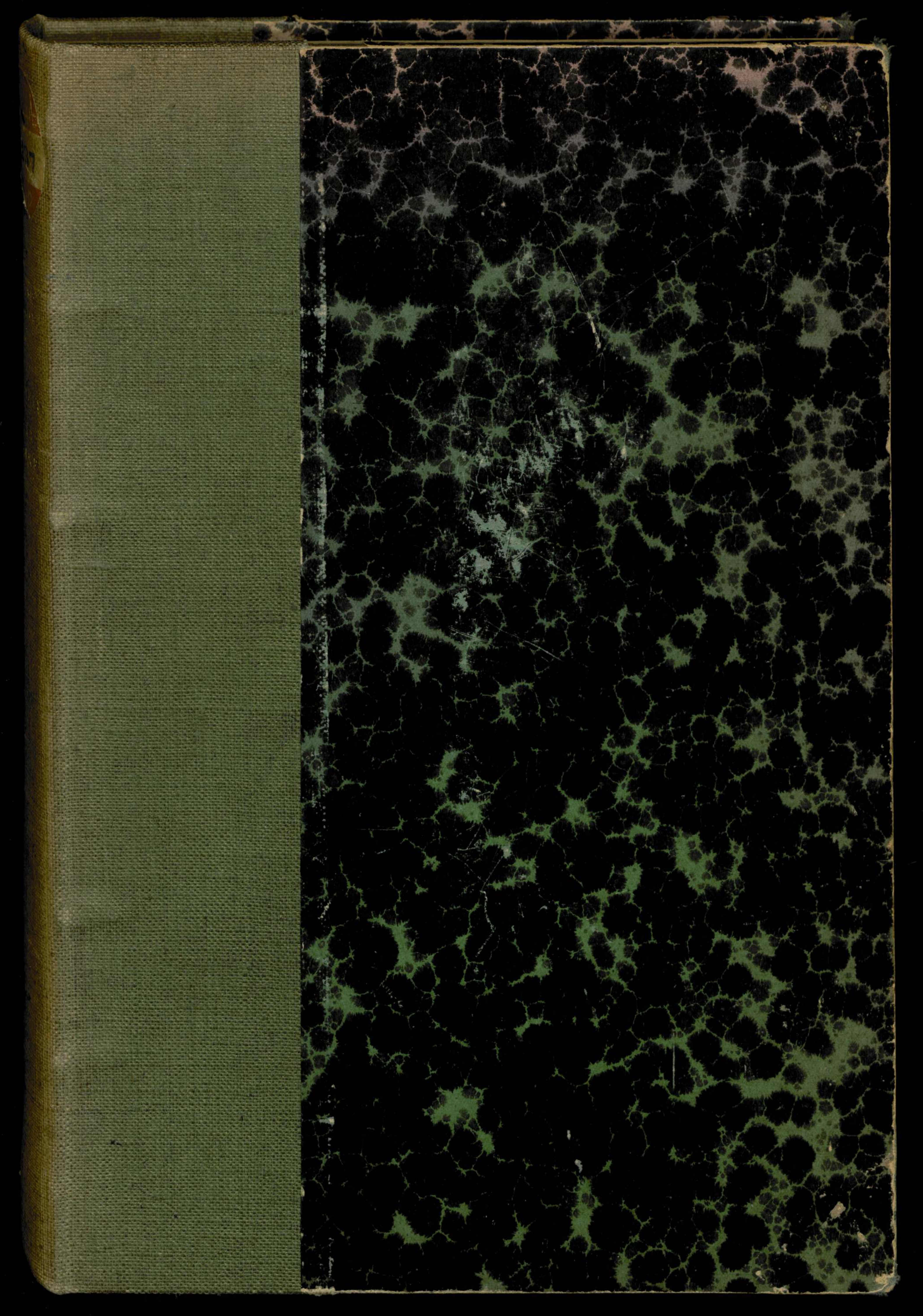
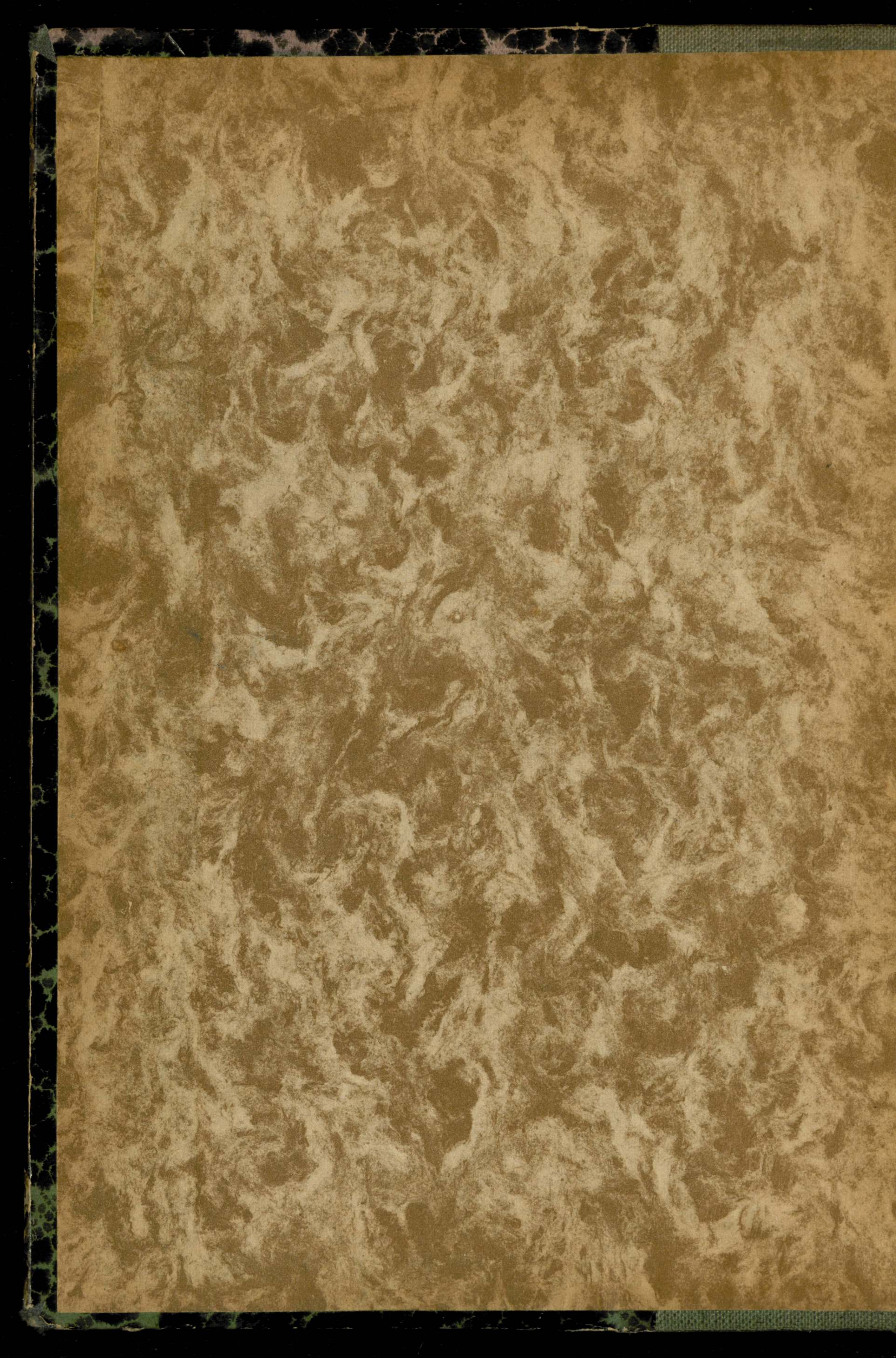


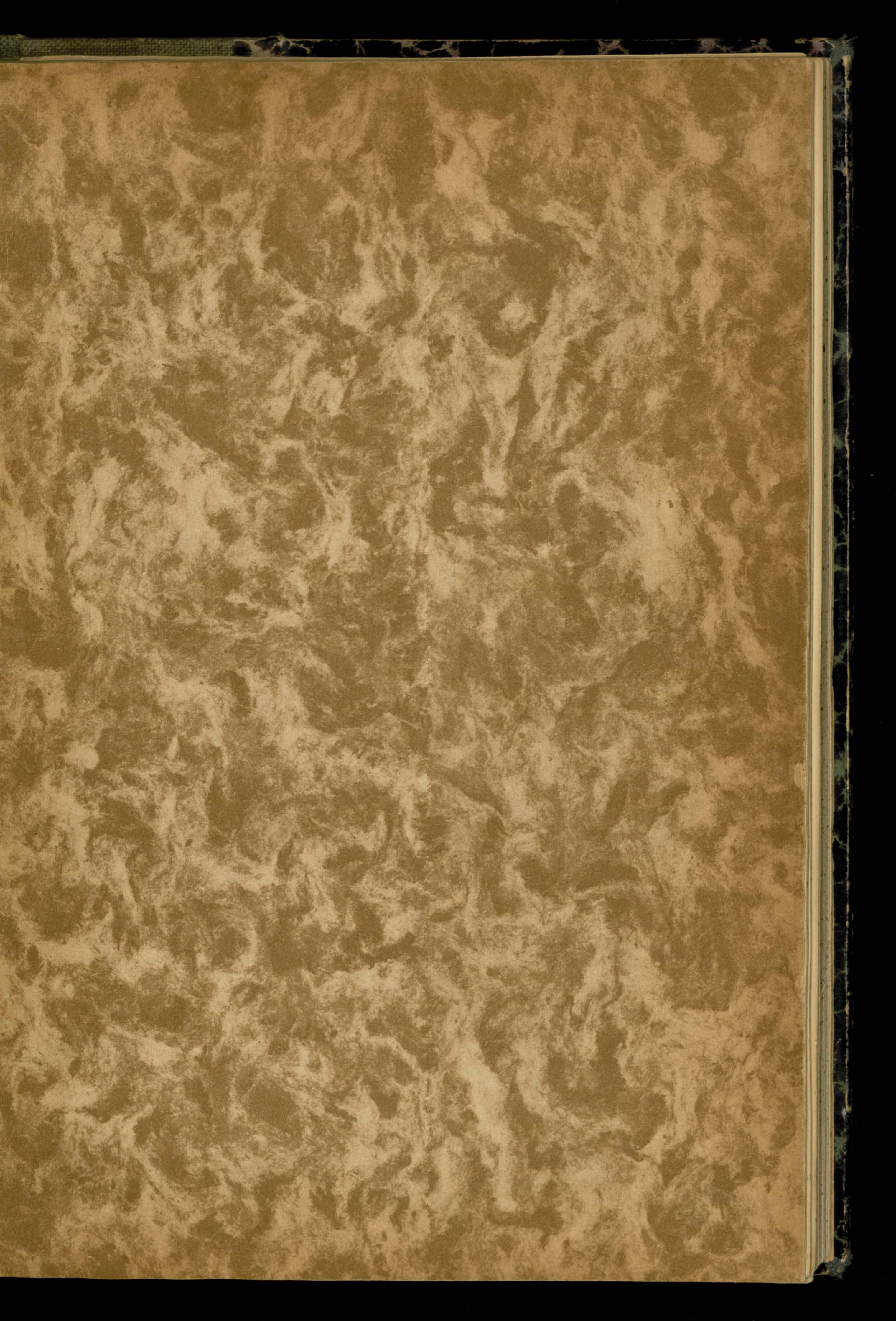
A. ANDRÉ-GEDALGE

PRINCIPES DE LA MUSIQUE









à Monsieur d'

Hommage respectueux

Amélie André-Gedalge

Février 1905

Principes de la Musique

Amélie ANDRÉ-GEDALGE

Principes de la Musique

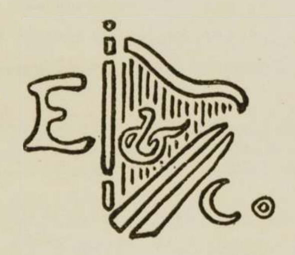
Cours complet, théorique et pratique

s'adressant aux

Conservatoires, Écoles de musique,

Écoles normales, Ecoles primaires supérieures,

Lycées, Écoles primaires, etc.





PARIS

ENOCH & Cie, ÉDITEURS

27, BOULEVARD DES ITALIENS

LONDON : Enoch & Sons   BRUNSWICK : Henry Litolff's Verlag



TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME PARTIE

Gamme diatonique. — Intervalles.

TROISIÈME PARTIE

La tonalité. — Tonalités et modes.

CINQUIÈME PARTIE

Les nuances. — L'accentuation. — Les ornements. Les abréviations.



AVANT-PROPOS DES ÉDITEURS

En écrivant cet ouvrage, l'auteur s'est proposé pour but de le rendre accessible aussi bien aux débutants qu'aux élèves les plus avancés.

A cette fin il a adopté une disposition typographique telle que, à chacun des cours, corresponde l'emploi d'un caractère spécial :

1° Cours primaire. — Le texte afférant à ce cours est imprimé en *capitales grasses :* il renferme essentiellement toutes les notions théoriques d'une nécessité absolue; se suivant d'un bout à l'autre de l'ouvrage, il doit être appris de mémoire pour les débutants ou exposé et commenté par le professeur enseignant au tableau noir.

2° Cours secondaire. — Imprimés en *capitales maigres*, les éléments du cours secondaire viennent en complément à ceux du cours primaire. Dans leur ensemble, les deux cours, (primaire et secondaire), forment donc un tout complet dont le texte se suit sans interruption.

3° Cours supérieur. — Ce cours est formé de la réunion des deux cours précédents, auxquels s'ajoutent les paragraphes imprimés en *petits caractères*. Il embrasse donc la totalité de l'ouvrage.

Les paragraphes spéciaux au Cours supérieur comportent :

A. Des remarques et commentaires développant certains points traités déjà dans les cours précédents.

B. Des exemples tirés, soit des Œuvres des Maîtres, soit de l'Art populaire.

C. Des notices historiques.

Un grand nombre de notes placées au bas des pages achèvent d'élucider toutes les questions. De cet ensemble, croyons-nous, il résulte que l'on peut considérer les « PRINCIPES DE LA MUSIQUE » comme le livre le plus complet et le plus pratique qui ait été publié jusqu'ici sur la matière.

Pensant, avec juste raison, que des élèves consacrant plusieurs années à approfondir l'étude de la Musique ont pour but principal d'arriver à professer, l'auteur s'est préoccupé avant tout que son ouvrage servît à faire des *maîtres*. Dans cette intention, toutes les leçons ont été rédigées de façon à pouvoir être reproduites clairement au tableau noir par le professeur s'adressant à une classe de jeunes élèves, à quelque cours qu'ils appartiennent. C'est là

une des grandes originalités des « PRINCIPES DE LA MUSIQUE » et c'est précisément ce qui en fait la suprême utilité.

A chaque cours théorique correspond, en effet, une réduction du tableau noir donnant exactement les dispositions que le professeur devra reproduire au tableau en faisant sa classe.

Les petits chiffres placés dans le texte renvoient aux annotations imprimées sur la droite des pages. Ces notes indiquent la manière de disposer la leçon au tableau noir et l'ordre dans lequel les exemples doivent se succéder en classe pour reproduire finalement le tableau indiqué par les chiffres placés dans les cartouches. Ces chiffres indiquent : le premier, le numéro d'ordre du tableau *; le second, la planche sur laquelle on le trouvera.

LES ÉDITEURS.

---

* Nous prévenons le lecteur que les portées des « tableaux » sont toujours numérotées *de bas en haut*. La première portée sera donc la portée inférieure et la quatrième, la supérieure. Ainsi :

4e portée

3e portée

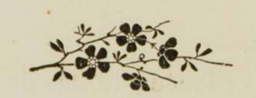
2e portée

1re portée

C'est à dessein que l'auteur a fait choix de ce nombre restreint de portées. Voici quelles sont les raisons de ce choix :

1° Les plus petits tableaux noirs renferment généralement 4 portées;

2° Les tableaux servant dans les Écoles et dans les examens étant généralement de petite taille, il est bon de s'exercer à l'avance à tracer un ensemble suffisant d'exemples sur un petit nombre de portées.



PRÉFACE

Les élèves musiciens étant jusqu'à présent peu familiarisés avec l'emploi du tableau noir, je crois devoir, (pour ceux qui n'ont point fréquenté les écoles publiques), donner quelques explications à ce sujet.

Depuis un certain nombre d'années, l'enseignement collectif, leçon orale accompagnée d'exemples donnés au tableau noir, a fait de grands progrès. Il est presque constamment employé dans l'instruction universitaire. Seul l'enseignement de la musique est généralement resté en arrière, se contentant de vieux procédés routiniers, (leçons apprises de mémoire et récitées par chaque élève ou réponses placées en regard de questions posées sur un cahier).

Il nous a paru qu'un Art tel que la Musique devait, lui aussi, s'inspirer des nouvelles méthodes et que la « *leçon au tableau noir* », si profitable dans d'autres branches de l'enseignement, ne pouvait qu'être utile dans l'enseignement de la Musique.

Il existe bien des manières de faire la « *leçon au tableau noir* », une seule est bonne, à notre avis : c'est celle dans laquelle, le professeur, ayant conçu mentalement le *plan* de son « tableau », fait la leçon orale et place au fur et à mesure chaque exemple dans l'ordre voulu, de façon à obtenir un ensemble satisfaisant pour l'œil et d'autant plus propre à se fixer dans la mémoire des élèves qu'il sera, en quelque sorte, l'image schématique de la leçon orale.

C'est cette méthode d'enseignement que nous préconisons dans la présente théorie. Chacun de nos « tableaux » pourra être pris comme type par le professeur et appliqué par lui dans une leçon faite d'après le procédé précédemment indiqué, en tenant compte des restrictions spécialement formulées pour les cours élémentaire et moyen, *tous nos tableaux étant composés en vue du cours supérieur*.

Nous pensons d'ailleurs qu'après s'être, à l'aide de la présente

méthode, familiarisés avec l'emploi du « tableau noir », tous les jeunes professeurs seront capables de disposer d'eux-mêmes, avec clarté, des leçons différentes ayant trait aussi bien au solfège qu'à l'harmonie.

Les annotations relatives aux « tableaux » qui, à première vue, pourraient sembler très nombreuses, ont cependant été réduites au strict nécessaire. Il faut, en effet, savoir combien l'ordre, la précision, la minutie même sont nécessaires dans la pratique de l'enseignement pour comprendre que nous ayons été obligée de donner tant d'extension à cette partie spéciale.

Il sera bon aussi, afin de s'assurer de la parfaite compréhension de la leçon, de questionner les élèves après avoir terminé chaque tableau et de « *tourner et retourner* », suivant une parole célèbre, « *chaque interro-* « *gation en cent manières* ».

Les élèves qui désireraient travailler seuls à l'aide de cet ouvrage pourront, à la grande rigueur, se reporter simplement à nos exemples, à mesure que le texte les mentionnera. Cependant, si l'on peut se procurer un tableau noir, on se trouvera bien de s'exercer à la transcription de nos exemples, en suivant avec soin toutes nos indications. Avec cette façon de procéder, notre longue expérience de l'enseignement nous permet de l'affirmer, les résultats obtenus seront des plus rapides.

Amélie ANDRÉ-GEDALGE.



PREMIER LIVRE

THÉORIE

PRINCIPES DE LA MUSIQUE

PREMIÈRE PARTIE :

NOTATION MUSICALE

1re LEÇON :

La Musique. — Le Son musical. — Le Rythme. — Notation musicale. — Notions générales.

*

1er TABLEAU
Voir pl. III

DÉFINITION DE LA MUSIQUE ET DU SON MUSICAL.

1. — La musique est l'art de combiner les sons (¹) et les durées, (ou valeurs rythmiques des sons).

(¹) Ecrire l'ex. 1.

Le son est une sensation particulière produite sur l'organe de l'ouïe par le mouvement vibratoire d'un corps sonore.

PRINCIPAUX CORPS SONORES.

2. — Les principaux corps sonores employés en musique sont :

1° Les cordes;

2° L'air, (passant dans des tuyaux);

3° Les membranes et les plaques et verges métalliques, etc.

3. — On peut se servir de diverses méthodes pour mettre un même corps sonore en vibration. Ainsi l'on peut *frotter*, *pincer* ou *frapper* une *corde*.

Ces divers *modes d'émission du son musical* seront étudiés dans une leçon spéciale **.

* Les renvois des pages se rapportent au cahier des tableaux noirs édités en fascicule séparé. La pagination de ces tableaux est faite en chiffres romains.

** 16e Leçon.

QUALITÉS DU SON MUSICAL.

4. — Le son musical se distingue par trois qualités ([2]) :

([2]) Ecrire l'ex. 2.

1° La hauteur ;
2° L'intensité ;
3° Le timbre.

Ces trois *qualités* ne sont d'ailleurs pas la propriété exclusive du *son musical.*

Les *bruits* les possèdent aussi, mais à un moindre degré.

LA HAUTEUR OU INTONATION.

5. — La hauteur ([3]), (nommée aussi intonation dans le langage musical), dépend du nombre de vibrations produites par un corps sonore ([4]).

([3]) Commencer l'ex. 3. Ecrire : « 1° Hauteur ou intonation ».

([4]) Tracer la petite accolade et écrire : « résultant du nombre des vibrations émises dans un temps donné ».

6. — Le son sera d'autant plus grave que le corps sonore qui le produira donnera moins de vibrations à la seconde ; il sera d'autant plus aigu, que le corps sonore en produira plus.

Mais la *hauteur* du son n'est facile à mesurer promptement que dans la vibration du corps sonore *musical.*

Une simple expérience fera mieux comprendre ceci.

Frappons un objet quelconque ([5]), celui-ci rendra un *bruit* sourd, plus ou moins grave, sans doute, mais dont il sera difficile de *mesurer exactement* la *hauteur* et qu'on ne reproduirait point facilement avec la voix ou tout autre instrument.

([5]) Frapper une table.

De même on ne pourrait comparer facilement un *bruit* avec un autre *bruit* ni établir promptement leurs *rapports musicaux*, c'est-à-dire l'*intervalle* ([6]) existant entre eux.

([6]) Frapper encore la table, puis une muraille.

Au contraire, si l'on *frappe* une touche de piano ou si l'on *frotte* une corde de violon ([7]), la corde, mise en vibrations, produit un *son musical* dont notre oreille peut promptement déterminer la *hauteur* et qu'il nous est aisé de reproduire avec la voix ([8]) *.

([7]) Faire l'une de ces actions.

([8]) Chanter le son précédemment émis sur l'instrument.

Nous pouvons aussi constater facilement qu'un *son musical* est plus grave ou plus aigu qu'un autre son précédemment émis ([9]).

([9]) Chanter un son grave, puis un son aigu « et vice versa ».

L'INTENSITÉ.

7. — En musique on entend par intensité ([10]) le plus ou moins grand degré de force ou de douceur avec lequel on émet un son.

([10]) Agir pour l'ex. 4 et pour l'ex. 5 comme précédemment pour l'ex. 3.

8. — L'Intensité dépend de l'amplitude des vibrations émises par le corps sonore. Plus les vibrations sont amples, plus le son est fort ; moins elles le sont, plus le son est doux.

* Si l'on n'a ni violon, ni piano à sa disposition se servir d'un diapason, puis de la voix.

Nous allons renouveler nos expériences afin de constater que l'*intensité* est plus promptement appréciable à l'oreille dans l'émission du *son musical*.

Frappons fortement, puis doucement un objet ([11]).

La différence d'*intensité* est certainement appréciable.

Cependant si nous frappons une touche de piano avec plus ou moins de vigueur, si nous pinçons plus ou moins fortement une corde, si nous chantons un *son* avec plus ou moins de force, ([12]) nous pourrons constater plus facilement encore la différence d'*intensité* existant entre le premier et le second *son*.

([11]) Frapper sur une table, par exemple.

([12]) Faire ces actions au fur et à mesure.

LE TIMBRE.

9. — Le Timbre est cette qualité particulière qui fait que l'on distingue facilement le son d'un violon, de celui produit par une flûte ou par une voix humaine.

10. — Actuellement les physiciens croient que le timbre dépend de la forme des vibrations d'un corps sonore et que c'est à l'existence simultanée du son principal et de telles ou telles harmoniques* que les vibrations doivent ces formes diverses.

Or les *bruits* diffèrent certainement entre eux. Le *son* produit par un objet de bois n'est pas semblable à celui donné par un objet de métal ([13]) ou encore par une plaque de marbre ou de porcelaine, mais il y a certainement une plus grande diversité de *timbre* entre les *sons musicaux* émis par un Piano, un Violon ou une Voix humaine ([14]).

([13]) Frapper, par exemple, une table, puis la porte d'un poêle de fonte.

([14]) Frapper une touche d'un clavier, reproduire le son donné sur un violon, puis avec la voix.

Ces trois qualités : *hauteur*, *intensité*, *timbre* sont donc beaucoup plus développées dans les *sons musicaux* que dans les *bruits*.

LE RYTHME. LES DURÉES OU VALEURS.

11. — Les sons musicaux peuvent avoir des durées plus ou moins longues et ces durées peuvent être interrompues par des repos ou silences momentanés.

Les combinaisons de ces durées ou valeurs et de ces repos ou silences forment le Rythme musical ([15]) **.

([15]) Ecrire l'ex. 6, puis interroger les élèves et effacer le premier tableau.

NOTATION MUSICALE.

Ceci posé, nous allons nous occuper tout d'abord de la manière dont on *écrit* actuellement la *musique* ou plutôt le « langage musical », la *musique* étant bien une langue possédant son écriture et ses règles particulières.

Elle est même, en quelque sorte, une *langue universelle* pouvant être comprise de tous, car l'être le plus primitif et l'homme le plus intelligent en subissent l'influence, à des degrés divers toutefois.

* Voir la définition de ce terme dans la 29e Leçon.

** Voir la 45e Leçon.

J'ai dit que nous allions étudier les *signes* à l'aide desquels on *écrit actuellement la musique* parce qu'elle n'a pas toujours été représentée par ceux-ci.

Quelques leçons seront, du reste, consacrées à l'étude des *anciens signes de notation musicale.*

SIGNES PRINCIPAUX DE LA NOTATION MUSICALE MODERNE.

12. — La musique s'écrit au moyen de signes.

Les signes principaux servant à écrire la musique sont au nombre de quatre et s'emploient soit simultanément, soit séparément. Ils représentent des intonations ou des durées ([16]).

2° TABLEAU
Voir pl. III.

Ce sont :

1° Les notes, (qui se subdivisent en deux signes : les notes proprement dites qui sont des signes représentatifs d'intonation et les figures de notes qui sont des signes représentatifs de durées) ([17]) ;

2° Les clés, (signes d'intonation) ([18]) ;

3° Les silences, (signes de durée) ([19]) ;

4° Les altérations, (signes d'intonation) ([20]).

([16]) Ecrire l'ex. 1 du second tableau.

([17]) Ecrire l'ex. 2.

([18]) Ecrire l'ex. 3.

([19]) Ecrire l'ex. 4.

([20]) Ecrire l'ex. 5.

LA PORTÉE.

13. — Les quatre signes principaux se placent sur une réunion de cinq lignes horizontales parallèles et équidistantes nommée : Portée ([21]).

([21]) Ecrire l'ex. 6, puis interroger.

Dans la prochaine leçon, nous ferons la théorie de la *Portée*, puis nous étudierons successivement chacun des *signes principaux*.



2e LEÇON :

La Portée. — Les Lignes supplémentaires.

Dans la précédente leçon nous avons parlé du *son musical*, de ses *qualités* et des *signes principaux* servant à écrire la *musique*.

Nous avons aussi appris que ces *signes* se placent sur la *Portée*.

LA PORTÉE. LES LIGNES DE LA PORTÉE.

3e TABLEAU
Voir pl. IV.

14. — La Portée est formée par la réunion de cinq lignes horizontales, parallèles et équidistantes (1).

15. — Les lignes formant la Portée se comptent de bas en haut.

La *première ligne* est donc celle du bas (2) ; la *seconde* est placée au-dessus de la première ; la *troisième*, au-dessus de la seconde ; la *quatrième*, au-dessus de la troisième. Enfin, la *cinquième ligne* est placée au-dessus de la quatrième. C'est la plus élevée.

(1) Faire l'ex. 1.

(2) Commencer l'ex. 2. L'écrire au fur et à mesure qu'on l'explique.

LES INTERLIGNES

16. — L'espace compris entre les lignes se nomme : interligne (3).

La Portée contient quatre interlignes. De même que les lignes, les interlignes se comptent de bas en haut.

Le *premier interligne* est placé entre la première et la seconde ligne (4) ; le *second*, entre la seconde et la troisième ligne, etc.

Ainsi que je l'ai dit dans la précédente leçon, On place sur la Portée les quatre signes servant à écrire la musique : notes (5), clés, silences, altérations.

(3) Désigner un interligne.

(4) Commencer l'ex. 3. L'écrire au fur et à mesure qu'on l'explique.

(5) Commencer l'ex. 4. L'écrire à mesure qu'on l'explique.

LES LIGNES SUPPLÉMENTAIRES.

17. — La Portée ne suffit pas toujours aux besoins de l'écriture musicale, elle est parfois trop petite.

Au lieu de doubler ou de tripler le nombre de ses lignes, moyen qui rendrait difficile la lecture de l'écriture musicale, on se sert de petites lignes, parallèles, horizontales et équidistantes, qui, placées soit au-dessous, soit au-dessus d'elle, permettent de l'agrandir momentanément en cas de besoin.

18. — Il est d'usage de ne pas écrire plus de *cinq petites lignes*, tant au-dessus qu'au-dessous de la *Portée*, ceci pour la facilité de la lecture musicale *.

19. — **Lorsque ces lignes sont placées au-dessous de la Portée, on les nomme lignes supplémentaires inférieures** (6) **; lorsqu'elles sont placées au-dessus, on les nomme : lignes supplémentaires supérieures.**

(6) Faire l'ex. 5.

20. — Les *lignes supplémentaires inférieures* et *supérieures* servent à écrire des notes mais on ne peut placer celles-ci que *sur*, *au-dessous* ou *entre* les *lignes supplémentaires inférieures; sur*, *au-dessus* ou *entre* les *lignes supplémentaires supérieures* (7).

(7) Faire l'ex. 7.

21. — Enfin elles ne peuvent porter que deux figures de silences (dont nous apprendrons la signification dans une leçon ultérieure (8) **.

(8) Faire l'ex. 8.

Les autres figures de silences se placent à côté des *lignes supplémentaires*, mais non sur elles.

REMARQUES ET NOTIONS HISTORIQUES SUR LA PORTÉE.

22. — Avant de terminer cette leçon, je dois faire remarquer quelques particularités ayant trait à la *Portée* et aux *lignes supplémentaires*.

Seules les quatre premières lignes de la Portée, portent des clés (9), (actuellement).

(9) Faire l'ex. 6.

23. — La *Portée* tire son origine de la *ligne unique de couleur rouge*, qu'on traçait horizontalement au milieu des *signes représentatifs* des *durées* et des *sons*, (nommés *Neumes*). Cette ligne portait en tête une *lettre* F, représentant un *son* invariable, (le *Fa*). La *lettre* et la *ligne* servaient de point de repère et permettaient au chanteur de reconnaître plus aisément les *sons* représentés par les *Neumes*.

Plus tard *** (vers l'an 1000), on se servit d'une *seconde ligne, de couleur jaune*, sur laquelle on plaça la *lettre C*. On ajouta ensuite une *troisième ligne*, (*noire*), puis une *quatrième ligne*, *noire*, ou *gravée dans le parchemin*. On se servit ensuite d'un très grand nombre de *lignes*.

Plus tard encore le nombre des *lignes* se régularisa ; il est à l'heure actuelle de *cinq* dans la musique profane (et généralement de *quatre* pour le plain-chant liturgique).

Les *lignes supplémentaires* (10) remplacent avantageusement les anciennes *Portées* contenant un grand nombre de *lignes* et dont la lecture était très difficile.

(10) Désigner celles-ci.

Dans les prochaines leçons, nous étudierons le premier *des signes principaux* qui servent à écrire la *musique* : les *notes*.

* Un signe nommé : *Octava*, dont nous étudierons l'emploi dans la 14e leçon, permet d'élargir encore les limites de la *portée* et de restreindre l'emploi des lignes supplémentaires.

** 6e leçon.

*** La *Portée* fut, dit-on, inventée au XIe siècle, par Guy (né à Arrezzo (Italie) ou à Paris (995 + 1050), moine bénédictin de l'abbaye de Pomposa, (Italie) ; mais, en réalité, celui-ci ne fit que perfectionner une invention antérieure due, d'après les uns, au pape Grégoire le Grand (540-604), et d'après d'autres, à des moines du Xe siècle.

Un musicien connu sous le nom d'Hucbald, moine du couvent de Saint-Amand (Nord) (né vers 840, + vers 930), aurait, dit Riemann, (*Dictionnaire de la Musique*), « le mérite d'une autre invention consistant dans l'emploi d'un *système de lignes horizontales parallèles et juxtaposées*, entre lesquelles il place des syllabes , des mots à chanter ». — On remarquera qu'ici il ne s'agit plus de *signes* : (*notes, clés, silences, altérations*), mais de *mots placés dans les interlignes*.

3e LEÇON :

Les Notes. — Les diverses méthodes d'écriture musicale. — Les sept noms des notes.

24. — Dans la précédente leçon nous avons étudié la *Portée* et les *lignes supplémentaires ;* nous allons nous occuper des *Notes*, premiers *signes* d'écriture musicale.

LES NOTES.

25. — Les Notes sont des signes qui ont une double signification.

Elles peuvent représenter, (et représentent en général simultanément), des Sons et des Durées ou Valeurs.

LES NOTES. SIGNES REPRÉSENTATIFS DES SONS.

26. — Suivant les diverses places qu'elles occupent sur la Portée, les Notes représentent des Sons différents, (plus ou moins aigus, selon que les Notes sont placées plus ou moins haut ([1])).

Ainsi, un *son* représenté par une *note* écrite sur la troisième ligne ([2]) sera plus aigu que ceux représentés par les *notes* occupant les premier et second interlignes ([3]) et plus grave qu'un *son* figuré par une *note* placée sur la cinquième ligne ([4]).

4e TABLEAU
Voir pl. IV.

([1]) Ecrire l'ex. 1.
([2]) La désigner.
([3]) Les désigner.
([4]) La désigner.

LES FIGURES DE NOTES. SIGNES REPRÉSENTATIFS DES DURÉES.

27. — Les Notes peuvent aussi représenter des durées ou valeurs diverses. Les durées sont figurées par les formes différentes qu'affectent les notes ([5]).

Ces formes sont nommées « figures de notes ».

Nous les étudierons dans une prochaine leçon *.

([5]) Ecrire l'ex. 2.

MANIÈRE DE PLACER LES NOTES SUR LA PORTÉE.

28. — Revenons à la représentation des divers *sons* au moyen de *notes* placées sur la Portée.

Les Notes se placent soit sur les lignes de la Portée ([6]), soit dans les interlignes ([7]), soit au-dessous, soit au-dessus de la Portée.

On peut aussi les écrire sur, au-dessous ou entre les lignes supplémen-

([6]) Commencer l'ex. 3.
([7]) Continuer l'ex. 3 au fur et à mesure qu'on l'explique.

* Voir la 4e Leçon.

taires inférieures, sur, au-dessus ou entre les lignes supplémentaires supérieures.

LES SEPT NOMS DES NOTES. NOMINATION SYLLABIQUE.

29. — Pour désigner les notes on se sert de sept noms différents (8).

La première note se nomme ut (ou do) (9) ; la seconde : ré ; la troisième : mi ; la quatrième : fa ; la cinquième : sol ; la sixième : la ; la septième : si.

Ces sept notes sont dites : Notes naturelles.

Cette méthode, (employée principalement en France et en Italie) (10), se nomme : méthode mnémotechnique ou syllabique.

(8) Commencer l'ex. 4. Ecrire : « Les sept noms des notes sont » :

(9) Ecrire : I : { do { ut et continuer de même pour les autres noms de notes.

(10) Ecrire : « Méthode italienne et française ».

NOTIONS HISTORIQUES.

30. — Son invention est attribuée à Guy d'Arrezzo, (moine italien vivant au XI[e] siècle) mais celui-ci n'inventa, en tous cas, que les noms des *six premières notes : ut, ré, mi, fa, sol, la,* car *on ne se servait pas de la septième dans le plain-chant liturgique*, seule *Musique* dont s'occupait Guy d'Arrezzo. Ces *six noms de notes* ne sont que les premières syllabes de chacun des versets de l'*Hymne à saint Jean-Baptiste* : « *Ut** queant laxis, *re*sonare fibris, *mi*ra gestorum, *fa*muli tuorum, *sol*ve polluti, *la*bii reatum, sancte Johannes. » La syllabe *Si,* désignant la septième note, fut ajoutée aux six autres par Anselme de Flandre, (XVI[e] siècle), afin de compléter la série des sept notes **.

NOMINATION ALPHABÉTIQUE.

31. — Jusqu'au XI[e] siècle environ on ne se servit que d'une *nomination alphabétique.*

Nous allons parler de celle-ci.

La nomination alphabétique fut en usage dans l'antiquité. Les Grecs s'en servaient. Elle fut employée par les musiciens du moyen âge et subsiste encore en Allemagne et en Angleterre (11).

32. — Autrefois la première note correspondait à notre sixième note. C'est pourquoi la note : la se nommait : A (12). La seconde note, correspondant à notre septième note : si, se nommait, tantôt : B, tantôt : H ***. La troisième note, correspondant à notre première note : ut, se nommait C. La quatrième note, correspondant à notre seconde note : ré, se nommait D. La cinquième note, correspondant à notre troisième note : mi, se nommait : E. La sixième note, correspondant à notre quatrième note : fa, se nommait F, et enfin, la septième note, correspondant à notre cinquième note : sol, se nommait : G.

(11) Ecrire : Méthode anglaise et allemande.

(12) Ecrire : « A » au-dessous de « La », puis continuer de même pour toutes les autres notes.

ÉCRITURE CHIFFRÉE.

33. — Une méthode plus moderne, (inventée par MM. Galin-Paris-Chevé),

* Plus tard, la syllabe *ut* étant difficile à prononcer, le théoricien Doni lui substitua la première syllabe de son nom : *do.*

** Les six premières notes formaient un *Hexacorde*, (voir 31[e] leçon, paragraphe 349, note *). La série des sept notes forment l'*Heptacorde diatonique*, base de la tonalité moderne.

*** Selon qu'elle était *altérée* ou *naturelle*. (Voir ce terme au chapitre traitant des *altérations*. 7[e] Leçon).

représente les sons au moyen de chiffres (13), mais ceux-ci ne servent que pour l'écriture, qui a lieu sur simple papier blanc, la nomination syllabique des notes subsiste.

Le chiffre 1 représente le même son que : ut ou C (14) ; le chiffre 2 correspond à ré ou D ; le chiffre 3 à mi ou E ; le chiffre 4 à fa ou F ; le chiffre 5 à sol ou G ; le chiffre 6 à la ou A ; le chiffre 7 à si, (ou H, ou B.)

(13) Ecrire : « Méthode Chevé ».

(14) Ecrire « 1 au-dessous de ut : C et continuer de même pour les autres notes.

Cette méthode est simple et peut rendre de grands services dans l'*étude élémentaire* de la *musique*.

SÉRIES ASCENDANTES ET SÉRIES DESCENDANTES DES SONS.

34. — Retournons à la *méthode la plus usuelle*, c'est-à-dire à la *nomination syllabique des notes*.

Les sept notes placées dans leur ordre naturel : ut (ou do), ré, mi, fa, sol, la, si, représentent une série ascendante de sons, c'est-à-dire une série allant du grave à l'aigu (15).

Si l'on écrivait cette série dans l'ordre opposé : si, la, sol, fa, mi, ré, ut (ou do), celle-ci représenterait une série descendante de sons, c'est-à-dire une série allant de l'aigu au grave (16).

(15) Ecrire la première moitié de l'ex. 5, c'est-à-dire la « série ascendante » puis chanter cette série après avoir pris le *la* sur un diapason.

(16) Ecrire la « série descendante » et la chanter.

35. — Au-dessus de la série ascendante, comme au-dessous de la série descendante, se trouvent d'autres séries.

Ces séries sont composées de sons de plus en plus aigus ou graves, mais toujours désignés par les sept mêmes noms de notes.

La distance qui sépare la première note d'une série de la première note de la série suivante est nommée : Octave, (du mot latin : Octo qui signifie : huit).

36. — Lorsqu'on écrit des *séries ascendantes*, on dit que la *seconde série* est une *octave* au-dessus de la première (17).

37. — Au contraire, lorsqu'il s'agit de *séries descendantes*, la *seconde série* est dite placée une *octave* au-dessous de la première, etc.

(17) Écrire l'ex. 6 et, s'il se peut, le jouer sur un instrument en faisant sentir le commencement de chaque série par un accent donné sur la première note.

ÉCHELLE MUSICALE.

38. — L'ensemble des sons musicaux comprend environ huit octaves (18).

Cet ensemble prend le nom d'Échelle musicale *.

(18) S'il se peut, jouer ces octaves sur un piano.

Dans la prochaine leçon, je parlerai des diverses *durées* ou *valeurs de notes* représentées par les différentes *figures*.

* L'Échelle musicale sera étudiée dans la 14e Leçon.

4e LEÇON :

Les Figures de Notes. — Signes représentatifs des valeurs ou durées. — Origine de la notation ronde. — Notation carrée.

39. — Dans la dernière leçon nous avons étudié les *notes*, en tant que *signes* représentant des *sons*. Nous savons que, suivant qu'elles occupent différentes places sur la *Portée*, elles représentent des *sons* divers.

Nous allons voir de quelle façon elles peuvent représenter les *durées* ou *valeurs* différentes.

LES SEPT FIGURES DE NOTES. ANALOGIE DES FORMES DES FIGURES DE NOTES.

40. — Il existe sept figures de notes (1).

La première (2) est la Ronde (3), dont la figure est un petit cercle (4).

La seconde est la Blanche ; elle est figurée par un petit cercle muni d'une queue.

La troisième est la Noire. Elle ressemble à la blanche pour la forme, seulement le cercle est plein et est devenu un gros point noir accompagné d'une queue.

La quatrième valeur est la Croche. Elle a la même figure que la noire, mais possède un crochet à l'extrémité de la queue.

La cinquième est la Double croche. Elle a deux crochets après la queue.

La sixième est la Triple croche. Elle a trois crochets.

La septième est la Quadruple croche. Elle a quatre crochets.

5e TABLEAU
Voir pl. V.

(1) Commencer l'ex. 1 et le continuer tout en parlant.

(2) Ecrire le chiffre : « 1 ».

(3) Ecrire le mot : « Ronde ».

(4) Tracer la figure de la Ronde et continuer de même pour les autres valeurs.

41. — Chacune de ces valeurs, (celles-ci étant rangées dans leur ordre naturel), vaut la moitié de celle qui la précède (5) et le double de celle qui la suit immédiatement.

La Ronde est considérée comme l'unité de valeur (6).

La Blanche équivaut à la demie ;

La Noire au quart ;

La Croche au huitième ;

La Double croche au seizième ;

La Triple croche au trente-deuxième ;

La Quadruple croche au soixante-quatrième, ou, ce qui revient au même :

(5) Désigner les valeurs sur le tableau.

(6) Commencer l'ex. 2. Ecrire : « Equivaut à l'unité ⋮ 1 ⋮ » Agir de même pour les valeurs suivantes.

VALEURS RELATIVES DES FIGURES DE NOTES.

42. — Une *ronde* (7) vaut deux blanches (8), ou quatre noires (9), ou huit croches, ou seize doubles croches, ou trente-deux triples croches, ou soixante-quatre quadruples croches.

(7) Commencer l'ex. 3. Ecrire : « 1 ». et tracer la figure de la ronde.
(8) Ecrire : « vaut 2 » et tracer la figure de la blanche.
(9) Ecrire : « ou 4 » et tracer la figure de la noire ; continuer de de même pour la suite de l'exemple.

Une *blanche* vaut deux noires, ou quatre croches, ou huit doubles croches, ou seize triples croches, ou trente-deux quadruples croches.

Une *noire* vaut deux croches, ou quatre doubles croches, ou huit triples croches, ou seize quadruples croches.

Une *croche* vaut deux doubles croches, ou quatre triples croches, ou huit quadruples croches.

Une *double croche* vaut deux triples croches, ou quatre quadruples croches.

Une *triple croche* vaut deux quadruples croches.

BARRES REMPLAÇANT LES CROCHETS.

43. — Pour faciliter la lecture musicale, (et principalement dans la musique instrumentale), on remplace communément les crochets des croches, doubles croches, etc., placées les unes à côté des autres, par un nombre égal de barres horizontales et équidistantes, unissant leurs queues l'une à l'autre (10).

(10) Faire l'ex. 4.

On se sert d'*une barre* pour un groupe de *croches*, de *deux barres* pour un groupe de *doubles croches*, etc.

Cette *barre* ou ces *barres* peuvent être regardées comme des *crochets couchés horizontalement* et rejoignant la queue de la valeur suivante.

Ordinairement les valeurs ainsi *barrées* sont groupées par *temps* *, dans chaque *mesure* *.

COUPE DES VALEURS DE NOTES.

44. — Le sens dans lequel une valeur de note est écrite, (soit que sa queue se trouve placée au-dessous ou au-dessus d'elle), se nomme : coupe.

La *coupe* d'une *valeur* sert, le plus souvent, à faire comprendre à quelle *partie* cette dernière appartient. (Pour la musique vocale ou instrumentale écrite à plusieurs *parties* et sur une seule, ou sur deux portées, on conçoit, de suite, l'importance de la *coupe*).

NOTES CARRÉES EMPLOYÉES ACTUELLEMENT.

45. — Quoique la ronde soit considérée comme l'unité de valeur il existe encore deux figures de notes représentant des durées plus grandes, mais peu usitées.

Ces figures sont empruntées à l'ancienne notation carrée.**

Ces *valeurs*, (n'ayant d'ailleurs gardé ni leur nom, ni leur durée primitive), sont encore employées dans quelques Traités de solfège et d'harmonie.

On nomme la première : Maxime ou note carrée (11), elle a la forme d'un rectangle.

(11) Commencer l'ex. 5 et le continuer tout en parlant.

La seconde se nomme : Brève. Elle a la même forme que la maxime, mais possède une queue.

On donne généralement à la *Maxime* (12) la valeur de deux Brèves ou de quatre Rondes.

(12) Faire l'ex. 6.

* Voir la signification de ces mots dans les 46e et 47e Leçons.

** On leur donne cependant parfois une *forme ronde*, mais en conservant les deux côtés latéraux du rectangle. Exemple : |o|, |o|.

La *Brève* vaut deux Rondes.

VALEURS SIMPLES.

46. — Toutes les valeurs que nous venons d'énumérer sont dites : Valeurs simples, (par opposition à d'autres valeurs, pointées*, dites : Valeurs composées) ([13]).

([13]) Effacer le 5e tableau.

NOTATION CARRÉE. NOTIONS HISTORIQUES.

47. — Les sept valeurs de la notation actuelle, (dite : ronde), tirent leur origine de la notation carrée, (en usage depuis le XIIe siècle environ), qui remplaça les neumes dont se servaient les musiciens du moyen âge.

On pense que les *neumes* étaient eux-mêmes probablement dérivés de la *notation alphabétique grecque.*

La *notation carrée* est encore en usage dans l'écriture du *plain-chant liturgique.*

Nous allons apprendre ses rapports avec la *notation ronde.*

LES HUIT FIGURES DE NOTES DE LA NOTATION CARRÉE PROPORTIONNELLE.

48. — Dans la notation carrée, dite « proportionnelle », il existe huit valeurs ([14]) (mais les premières, notes blanches ou évidées, ne furent en usage que vers le XIVe siècle).

La première figure de note est la Maxima.

C'est un rectangle très allongé et muni d'une queue ([15]) **.

6e TABLEAU
Voir pl. V.

([14]) Commencer le 6e tableau. Diviser celui-ci en huit parties égales. Ecrire l'indication placée en haut du tableau : « Les huit valeurs, etc. ».

([15]) Ecrire : « Maxima » et tracer la figure. Continuer de même pour les autres valeurs.

La seconde figure est la Longua. C'est un carré avec une queue.

La troisième figure est la Brevis. Elle a la forme d'un carré.

La quatrième figure est la Semi-Brevis. Elle est faite en forme de losange.

La cinquième figure est la Minima. Elle ressemble à la semi-brevis, mais elle a une queue.

La sixième figure est la Semi-Minima. Elle est formée d'un losange noir, muni d'une queue.

La septième figure est la Chroma, qui ressemble à la semi-minima, mais a un crochet après la queue.

La huitième figure est la Semi-Chroma. Elle a deux crochets à la queue.

VALEURS RELATIVES DES FIGURES DE NOTES CARRÉES.

49. — La *Maxima* équivalait à la valeur de huit rondes ([16]).

La *Longua* équivalait à la valeur de quatre rondes ***.

([16]) Ecrire au-dessous du mot « Maxima » les mots : « Equivalait à la valeur de huit Rondes ». Continuer de même pour les autres valeurs.

---

* Voir à la 9e Leçon la signification du terme : *Valeur pointée.*

** A ce propos, je ferai observer que les musiciens du moyen âge attribuaient une grande importance à la *manière dont la queue était placée.* Voici ce qu'en dit Riemann dans son excellent *Dictionnaire de la Musique* : « La queue descendante de la *maxime* et de la *longue* éveille directement en nous l'idée d'appesantissement, presque d'arrêt ; pour les notes de plus courte durée (après 1300), c'était la queue ascendante, au contraire, qui éveillait dans l'esprit une idée de mouvement léger et plus accéléré ; enfin, grâce à leurs crochets, les petites valeurs de notes semblent pourvues d'ailes ».

La *coupe* des figures de notes aurait donc eu, autrefois, une importance plus grande que de nos jours.

*** Certains théoriciens, entre autres Riemann, distinguent deux genres de *Longua :* 1° la

Cette valeur est nommée actuellement *brève,* lorsqu'elle est employée dans la musique profane.

Elle équivaut alors, généralement, à la *valeur de deux rondes* (17).

(17) Ecrire : « Nommée actuellement Brève = à la valeur de deux Rondes ». Agir de même pour les valeurs suivantes.

La *Brevis* équivalait à la valeur de deux rondes.

Cette valeur est nommée actuellement, *maxime*, lorsqu'elle est employée dans la notation profane. Elle équivaut alors, généralement, à la *valeur de quatre rondes.*

CORRESPONDANCE DES NOTATIONS CARRÉE ET RONDE.

La *Semi-Brevis* est la *forme primitive de la Ronde*, à laquelle elle équivaut (18).

(18) Ecrire dans la quatrième division du tableau : « Forme primitive de la Ronde, puis tracer la figure de la Ronde sur la deuxième portée. Continuer de même pour les valeurs suivantes.

La *Minima* est la *forme primitive de la Blanche,* à laquelle elle équivaut.

La *Semi-Minima* est la *forme primitive de la Noire*, à laquelle elle équivaut.

La *Chroma** est la *forme primitive de la Croche,* à laquelle elle équivaut.

La *Semi-Chroma* est la *forme primitive de la Double croche*, à laquelle elle équivaut.

REMARQUE.

A ce propos, je ferai remarquer que le mot *semi* (*demi*), est beaucoup plus rationnel que le mot *double*, s'appliquant toujours dans la notation à une *durée* valant moitié moins que la précédente.

Ainsi l'on devrait dire *semi-croche* et non : *double-croche* **.

Dans la prochaine leçon, nous nous occuperons des *signes* qui permettent de donner un nom exact aux *notes* placées sur la *Portée*, c'est-à-dire des *Clés.*

Longue binaire (appelée aussi : *Longua imperfecta*) ; 2° la *Longue ternaire* (appelée aussi : *Longua perfecta*). Les valeurs ternaires étaient autrefois nommées : « parfaites » parce qu'elles exprimaient l'idée de la « Trinité ».

* Ou *Fusa*.

** On peut justifier ce nom en ce que la double-croche possède un double crochet ; la triple croche, un triple crochet, etc. ; cependant il manque évidemment de clarté puisqu'il trouble nombre d'élèves.



5e LEÇON :

Les Clés. — Leur emploi. — Ordre naturel des clés. — Leur origine.

LES CLÉS.

50. — Nous savons à présent ce que représentent les *notes* : des *sons* et des *durées ;* il nous faut maintenant connaître les *signes* qui nous permettront d'assigner un nom exact aux *Notes* placées sur la *Portée* et sur ses lignes supplémentaires.

Ces signes sont les *clés.*

51. — Toute clé sert à faire connaître le nom d'une note et, au moyen de cette note, les noms de toutes les autres.

7e TABLEAU
Voir pl. VI.

LES TROIS FIGURES DE CLÉS.

52. — Il existe trois figures de clés, qui sont :
1° La clé de Fa (1) ;
2e La clé d'Ut (2) ;
3° La clé de Sol (3).

La *clé d'Ut* affecte diverses figures (4).

(1) Faire la première partie de l'ex. 1. Ecrire : « Figure de la clé de Fa » et tracer sa figure.
(2) Ecrire la seconde partie de l'ex. 1.
(3) Ecrire la troisième partie de l'ex. 1.
(4) Les désigner sur le tableau dans la seconde partie de l'exemple 1.

Les deux premières se trouvent indistinctement dans tous les solfèges modernes. La troisième se rencontre dans quelques solfèges édités en Belgique (celui de M. Conrardy, par exemple).

MANIÈRE DE PLACER LES CLÉS.

53. — Chacune de ces diverses clés peut être placée sur plusieurs lignes de la portée.

La clé de Fa peut être placée sur la troisième ligne (5) ou sur la quatrième ligne *.

(5) Commencer l'ex. 2, tracer les clés à mesure qu'on les nomme.

La clé d'Ut, sur la première, la seconde, la troisième ou la quatrième ligne.

La clé de Sol, sur la première ou la seconde ligne.

54. — Ainsi que je l'ai dit, (dans la seconde leçon), les diverses *clés* ne se placent, à l'heure actuelle, que sur les quatre premières lignes de la *Portée*.*

* « On employait dans la musique ancienne, (dit Riemann, *Dictionnaire de la musique*), la clé de *fa* sur la 5e ligne (clé de sous-basse). »

UTILITÉ DES CLÉS.

55. — Voici de quelle façon on peut connaître le *nom* des *notes* placées sur la *Portée*.

Lorsqu'une clé est posée sur une ligne, elle donne son nom à la note placée sur la même ligne qu'elle.

Ainsi, si l'on met une *clé de sol* sur la seconde ligne de la portée ([6]), la *note* écrite sur cette même ligne se nommera *sol* ([7]).

([6]) Commencer l'ex. 3, placer la clé.

([7]) Placer une note sur la seconde ligne et écrire : « Sol » au-dessus et la chanter, après avoir pris l'intonation exacte sur le diapason.

56. — Nous savons que lorsque les *notes* se succèdent dans leur ordre naturel, elles forment une *série ascendante : ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* et que, si on les nomme dans l'ordre inverse, elles donnent une *série descendante : si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut*.

Donc, si nous plaçons une note immédiatement au-dessus de la note *sol*, c'est-à-dire dans le second interligne ([8]), celle-ci se nommera *la* ([9]); puisque *la* est placé immédiatement au-dessus du *sol* dans la série ascendante des sons.

Pour la même raison la note placée immédiatement au-dessus de *la*, c'est-à-dire sur la troisième ligne, ([10]) se nommera *si* ([11]).

([8]) Placer cette note.

([9]) Ecrire : « La » au-dessus de la note et chanter les deux notes écrites.

([10]) Placer cette note.

([11]) Ecrire : « Si » au-dessus de la note et chanter les trois notes écrites.

57. — Inversement, si nous plaçons une note immédiatement au-dessous de la note *sol*, c'est-à-dire dans le premier interligne ([12]), celle-ci se nommera *fa* ([13]) ; puisque *fa* est placé immédiatement au-dessous du *sol* dans la série descendante des sons.

Pour la même raison, la note placée immédiatement au-dessous de *fa*, c'est-à-dire sur la première ligne, se nommera *mi*.

([12]) Placer cette note.

([13]) Ecrire : « Fa » au-dessus de la note. Faire de même pour la suivante.

58. — Il nous serait donc facile d'écrire plusieurs séries ascendantes ou descendantes de sons. Nous n'aurions qu'à prendre pour son initial le *sol* placé sur la seconde ligne de la portée ([14]).

Ce *sol* sert de *jalon*, de *point de repère*, (de *clé*). En descendant, nous trouverons au-dessous de lui les quatre premières notes : *fa*, *mi*, *ré*, *do* ([15]). Pour compléter la première série ascendante, nous n'aurons qu'à placer sur la portée les notes suivant immédiatement *sol*, soit : *la* et *si* ([16]).

([14]) Ecrire la clé, puis la note Sol et placer son nom au-dessus d'elle. Chanter cet exemple comme le précédent.

([15]) Ecrire les notes à mesure qu'on les nomme et placer leurs noms au-dessus d'elles.

([16]) Placer ces notes et écrire leurs noms. Ecrire au-dessous des sept notes : « Première série » et tracer l'accolade les reliant, puis chanter la série entière.

59. — Nous pouvons, en procédant de même, faire suivre celle-ci d'une nouvelle série ascendante et placée à l'octave aiguë de la première ([17]). On pourrait même en écrire une troisième en se servant des lignes supplémentaires supérieures ([18]).

([17]) Ecrire la seconde série, nommer les notes en les écrivant, puis chanter les premières.

([18]) Commencer la troisième série ascendante.

60. — Rien n'est donc plus simple que le mécanisme des *clés*.

Nous nous sommes servi de la plus usitée, mais le procédé est le même pour chacune des autres, *seule la place occupée par les notes varie naturellement avec le changement de clés*.

61. — Le résultat de ce fait est qu'*une note placée sur une même ligne de la Portée, peut prendre, selon le cas, chacun des noms des notes*.

Ainsi *la note placée sur la seconde ligne* peut se nommer :

En *clé d'Ut*, sur la seconde ligne : *ut* (ou *do* [19]) ;

En *clé de Fa*, sur la troisième ligne : *ré ;*

En *clé d'Ut* sur la première ligne : *mi ;*

En *clé d'Ut* sur la quatrième ligne : *fa ;*

En *clé de Sol* sur la seconde ligne : *sol ;*

En *clé d'Ut* sur la troisième ligne : *la ;*

Et en *clé de Fa* sur la quatrième ligne : *si*.

(19) Commencer l'ex. 5. Placer la clé, puis la note. Ecrire son nom au-dessus d'elle. Procéder de même en suivant.

Elle porterait le même nom en *clé de Sol* sur la première ligne, car *ces deux dernières clés donnent aux notes la même place sur la Portée, mais non la même hauteur comme intonation*.

62. — En effet les *sons* représentés par ces *notes* appartiennent à des *séries différentes*. Le *si* de la *clé de Fa* sur la quatrième ligne est grave ; les notes *ré*, (en *clé de Fa* sur la troisième ligne) ; *fa*, (en *clé d'Ut* sur la quatrième ligne) ; *la*, (en *clé d'Ut* sur la troisième ligne), appartiennent à une série voisine, mais plus haute ; les autres notes : *do* (en *clé d'Ut* sur la seconde ligne), *mi* (en *clé d'Ut* sur la première ligne) ; *sol* (en *clé de Sol* sur la seconde ligne) et *si*, (en *clé de Sol* sur la première ligne), appartiennent à une série voisine de la seconde, mais plus aiguë encore [20].

De ceci nous conclurons que :

(20) Ecrire : « Grave » au-dessous du *Si* de la clé de Fa et : « Aigu », au-dessous du *Si* de la clé de Sol.

63. — Les clés permettent de placer sur la Portée des sons plus ou moins graves ou aigus.

Celles qui servent à écrire les sons les plus graves sont les clés de Fa placées sur les quatrième et troisième lignes de la Portée [21].

Les clés qui servent à écrire les sons tenant le milieu entre les plus graves et les plus aigus sont les clés d'Ut placées sur les quatrième, troisième et seconde lignes de la Portée.

Enfin la clé d'Ut sur la première ligne et les clés de Sol placées sur les seconde et première lignes de la Portée, servent à écrire les sons les plus aigus.

(21) Commencer l'ex. 6. Ecrire les deux clés, puis au-dessous : « Clés servant à écrire les sons les plus graves ». Agir de même pour la suite de l'exemple.

NOTIONS HISTORIQUES.

64. — Encore un mot pour terminer cette leçon et nous apprendre d'où viennent les *diverses figures de clés*

65. — Les formes de celles-ci dérivent des *lettres anciennes** :

F, qui servait à désigner la note Fa, *a donné naissance à la clé de Fa* (22).

C, qui représentait le même son que Ut, (*ou* Do), *est l'origine de la clé d'Ut;*

(22) Désigner cette clé en haut du tableau, Ex. 1. Agir de même pour la suite de l'explication, en désignant à tour de rôle les ex. 2 et 3, puis effacer le 7e tableau.

G, qui représentait le son Sol, *est la forme primitive de la clé de Sol.*

Avant l'invention de la portée, la lecture des signes de notation nommés *Neumes*, était fort compliquée.

Ce fut pour cette raison que, vers le VIe siècle, on inventa le *système des clés* et, du même coup, les rudiments de la Portée moderne.

A une certaine hauteur, parmi les signes, on traçait une ligne horizontale, (jaune), en tête de laquelle on écrivait la lettre *F*, représentant le son actuel : *Fa*.

Celui-ci servait de jalon, (de *clef*), et aidait à deviner les noms des autres notes. Un peu plus tard on traça une seconde ligne, (rouge), en tête de laquelle on plaça la lettre *C*, correspondant à notre note *ut* (ou *do*).

Ces deux premières *clés* sont l'origine de notre *clé de Fa* et de notre *clé d'Ut* moderne. Enfin, vers le XVe ou XVIe siècle, l'usage de la *clé de Sol*, (tirant son origine de la lettre *G*), « devint fréquent; d'abord seulement comme signe de transposition** des tons d'église à la quinte supérieure, avec changement de *fa* naturel en *fa* dièse *** ».

66. — Je ferai remarquer que les lettres *F* et *C* avaient été choisies exprès pour marquer la place des demi-tons****, (*mi-fa*) et (*si-do*) dans la gamme **** naturelle, (ou série des sons naturels).

Ceci explique l'usage de la *clé de Sol*, (*G*), lorsque le *fa dièsé****** était employé. On marquait alors ainsi le *demi-ton : (fa diésé-sol)*.

67. — Les formes des *clés anciennes* ont naturellement une grande analogie avec les *lettres anciennes* d'où elles sont dérivées (23). Leurs figures ont souvent varié mais on peut toujours reconnaître la forme de la lettre qu'elles représentent.

Un *C* du IVe siècle et deux *G* (XIIIe et XIVe siècle.) offrent particulièrement des caractères frappants de ressemblance (24) avec nos *clés* modernes d'*Ut* et de *Sol*.

8e TABLEAU
Voir pl. VI.

(23) Faire le 8e tableau.

(24) Désigner le premier C et les deux G.

Dans la prochaine leçon nous étudierons les figures de *silences*.

* On sait que les notes ont longtemps porté les noms des lettres : A, B, C, D, E, F, G.

** Voir la signification de ce terme dans la 44e Leçon.

*** *Dictionnaire de la Musique*, par RIEMANN.

**** Voir la 18e Leçon.

***** Voir la signification de ce terme dans la 7e Leçon.



6e LEÇON :

Les figures des Silences. — Notation moderne et notation ancienne.

Nous savons à présent ce que c'est qu'un *son musical*, de quelle façon on représente sa *hauteur*, ou comment on figure sa *durée*.

Enfin, dans la dernière leçon, nous avons appris au moyen de quels *signes* on pouvait connaître le nom des *notes* écrites sur la *Portée*.

Il nous faut à présent savoir de quelle façon on figure les temps de repos, (ou de *silence*), qui, parfois, séparent les groupements de notes.

LES SEPT FIGURES DE SILENCES.

68. — En musique on nomme : Silences les signes qui servent à indiquer l'interruption momentanée des sons.

69. — Il existe sept figures de silences et chacune de ces figures a une durée correspondante à celle de l'une des sept figures de notes.

La première [1] figure de silence est la Pause [2]. Elle a la forme d'un petit rectangle plein suspendu à une ligne [3].

La seconde figure de silence est la demi-pause. Elle a aussi la figure d'un petit rectangle plein, mais se pose sur une ligne.

La troisième figure de silence se nomme Soupir. Elle ressemble à un sept retourné.

La quatrième figure de silence se nomme demi-soupir. Elle a à peu près la forme du chiffre sept.

9e TABLEAU
Voir pl. VII.

(1) Commencer l'ex. I et le continuer tout en l'expliquant. Tracer les lignes pointillées limitant les diverses parties de l'exemple puis écrire, dans la première division, le chiffre « I ».

(2) Ecrire : « Pause » en haut de la seconde division.

(3) Tracer la figure de la Pause dans la troisième division et continuer de même pour la suite de l'exemple.

La cinquième figure se nomme quart de soupir. Elle a la même forme que le demi-soupir, mais a deux crochets.

La sixième figure se nomme huitième de soupir. Elle a la même figure que les précédentes, mais a trois crochets.

La septième figure se nomme seizième de soupir. Elle a aussi la même forme que les silences précédents, mais a quatre crochets.

ANALOGIE DES FORMES DES FIGURES DE SILENCES.

On remarquera que, de même qu'entre les figures de notes, il existe une grande analogie entre les figures de silences à partir du soupir, surtout.

VALEURS RELATIVES DES FIGURES DE SILENCES.

70. — Chacune des figures de silences, rangées dans l'ordre naturel [4], vaut la moitié de celle qui la précède et le double de celle qui la suit immédiatement.

Aussi la Pause [5], n'étant précédée d'aucune autre sorte de silence, doit-elle être considérée comme l'unité de valeur de silence [6].

Elle équivaut par conséquent à la Ronde qui est la première figure de note [7].

La demi-pause, seconde figure de silence, vaut la moitié de la Pause. Elle équivaut donc à la demi, ou à la Blanche, seconde figure de note.

Le Soupir, troisième figure de silence, vaut un quart de la pause. Il équivaut donc au quart ou à la Noire, troisième figure de note.

Le demi-soupir, quatrième figure de silence, vaut un huitième de la pause. Il équivaut donc au huitième, ou à la croche, quatrième figure de note.

Le quart de soupir, cinquième figure de silence vaut un seizième de la pause. Il équivaut donc au seizième, ou à la double croche, cinquième figure de note.

Le huitième de soupir, sixième figure de silence, vaut un trente-deuxième de la pause. Il équivaut donc au trente-deuxième ou à la triple croche, sixième figure de note.

Le seizième de soupir, septième figure de silence, vaut un soixante-quatrième de la pause. Il équivaut donc au soixante-quatrième ou à la quadruple croche, septième figure de note.

(4) Désigner l'ex. 1.

(5) Désigner la Pause sur le tableau.

(6) Commencer l'ex. 2. Ecrire : « Equivaut à l'unité 1 ».

(7) Ecrire : « ou à la Ronde ». Tracer sa figure, puis le chiffre « 1 ». Continuer de même pour les autres figures de silences.

71. — Une *pause* [8] vaut donc deux demi-pauses [9] ou quatre soupirs, ou huit demi-soupirs, ou seize quarts de soupir, ou trente-deux huitièmes de soupir, ou soixante-quatre seizièmes de soupir.

Une *demi-pause* vaut deux soupirs ou quatre demi-soupirs, ou huit quarts de soupir, ou seize huitièmes de soupir, ou trente-deux seizièmes de soupir.

Un *soupir* vaut deux demi-soupirs ou quatre quarts de soupir, ou huit huitièmes de soupir, ou seize seizièmes de soupir.

Un *demi-soupir* vaut deux quarts de soupir, ou quatre huitièmes de soupir, ou huit seizièmes de soupir.

Un *quart de soupir* vaut deux huitièmes de soupir ou quatre seizièmes de soupir.

Un *huitième de soupir* vaut deux seizièmes de soupir.

(8) Commencer l'ex. 3. Ecrire : « 1 » et tracer la figure de la Pause.

(9) Ecrire : « vaut 2 » et tracer la figure de la demi-Pause; continuer l'ex. 3 tout en l'expliquant.

FIGURES DES SILENCES ÉQUIVALANT AUX NOTES CARRÉES.

72. — Il existe deux figures de silences représentant des durées plus longues que celles indiquées par la pause.

Ces figures de silences, que l'on rencontre surtout dans la musique ancienne, sont :

1° Le bâton de quatre pauses ([10]), qui occupe la place de quatre pauses superposées ([11]) ;

2° Le bâton de deux pauses, qui occupe la place de deux pauses superposées.

([10]) Commencer l'ex. 4. Ecrire : « Bâton de 4 pauses ».

([11]) Tracer la figure du bâton de 4 pauses. Agir de même pour l'exemple suivant.

73. — Les noms de ces *figures de silences* indiquent assez leur valeur et l'on comprend de suite que :

Un *bâton de quatre pauses* ([12]) vaut deux bâtons de deux pauses, ou quatre pauses.

Un *bâton de deux pauses* ([12]) vaut deux pauses.

([12]) Désigner ce silence sur le tableau.

REMARQUE. SIGNES ABRÉVIATIFS.

74. — Pour indiquer des silences encore plus longs on peut, en certains cas, se servir de barres horizontales, limitées de chaque côté par deux petits traits ([13]).

Ces *barres* indiquent un *silence* prolongé dont la durée est marquée par un *chiffre* les surmontant.

Le chiffre 10, par exemple ([14]), indiquerait qu'on doit faire *silence* pendant dix mesures *.

([13]) Tracer l'ex. 5.

([14]) Désigner ce chiffre placé au-dessus du signe abréviatif.

Ce *signe abréviatif* est très employé dans la copie des parties d'orchestre ou de chœurs.

Lorsqu'un silence doit occuper toute la durée d'une « mesure » on se sert, quelle que soit la Mesure ** indiquée, de la *Pause* comme silence unitaire ***.

MANIÈRE D'ÉCRIRE LES SILENCES SUR LA PORTÉE.

75. — Rappelons que :

Seules les deux premières figures de silences, (Pause et demi-pause), peuvent se placer au-dessous ou au-dessus des lignes supplémentaires.

Les autres figures de silences ne peuvent être écrites que sur la Portée (et généralement au milieu de celle-ci), ou à côté des lignes supplémentaires.

Enfin, ordinairement, la Pause est suspendue à la troisième ligne et la demi-pause est écrite sur celle-ci ([15]) ([16]).

([15]) Ecrire l'ex. 6.

([16]) Effacer le 9e tableau.

10e TABLEAU
Voir pl. VII.

NOTIONS HISTORIQUES.

76. — Comme les valeurs de notes, les figures de silences tirent leur origine de la notation carrée proportionnelle ([17]).

Nous allons étudier leurs formes primitives dans cette notation.

([17]) Ecrire en haut du tableau : « Silences équivalant », etc.
Diviser le tableau en 8 parties au moyen des lignes verticales pointillées.

LES HUIT FIGURES DE SILENCES DE LA NOTATION CARRÉE PROPORTIONNELLE.

77. — La première figure de silence est la Pausa longua recta, (ou Pausa longua imperfecta *** ([18])) qui est un bâton vertical occupant la hauteur de trois interlignes ([19]). Il équivaut à la valeur de deux bâtons de quatre pauses ([20]) ou de la Maxima ([21]).

La seconde figure est la Pausa longua perfecta

([18]) Ecrire : « Pausa longua recta ou Pausa longua imperfecta».

([19]) Tracer la figure du silence.

([20]) Ecrire : « = à la valeur de deux bâtons de 4 pauses ».

([21]) Ecrire : « = à la maxima » et tracer la valeur de note sur la première portée.
Agir de même pour les exemples suivants.

* Voir la signification de ce terme dans la 46e Leçon.

** Voir la signification de ce terme dans la 48e Leçon.

*** Nous reviendrons sur ce sujet dans la 4e partie consacré à l'étude des Mesures diverses.

ou Pausa modi, (qui ressemble exactement au bâton de quatre pauses dont elle a la valeur). Cette figure de silence équivaut à la Longua *.

La troisième figure est la Pausa, (qui a la valeur d'un bâton de deux pauses et la même forme). Elle équivaut à la Brevis.

La quatrième figure est la Semi-Pausa (qui a la forme d'un petit bâton rectangulaire suspendu à une ligne de la portée). C'est la forme primitive de la Pause. Elle équivalait à la Semi-brevis, (comme la Pause équivaut à la Ronde).

La cinquième figure a la forme d'un petit bâton rectangulaire posé sur une ligne de la Portée. C'est la forme primitive de la demi-pause. Elle équivalait à la Minima, (comme la demi-pause équivaut à la Blanche).

La sixième figure est le Suspirium, forme primitive du Soupir. Elle équivalait à la semi-minima, (comme la Noire équivaut au Soupir).

La septième figure est le Semi-suspirium, forme primitive du demi-soupir. Elle équivalait à la Chroma, (comme le demi-soupir équivaut à la Croche).

La huitième figure est la forme primitive du quart de soupir. Elle équivalait à la semi-chroma, (comme le quart de soupir équivaut à la double croche).

* Certains théoriciens, entre autres Riemann, disent que la *Pausa longua recta*, ou *imperfecta* équivalait à la valeur d'une *Longue binaire* et avait alors la forme du Bâton de quatre pauses, (elle occupait donc deux interlignes). Au contraire ils donnent à la *Pausa longua perfecta* ou *Pausa modi* la forme d'un bâton occupant trois interlignes et lui attribuent, comme valeur équivalente, la *Longue ternaire* ou *Longua perfecta*. Le terme « *parfait* » était, autrefois, donné aux *durées ternaires*, comme aux *mesures ternaires*, parce qu'elles étaient considérées comme « l'image de la Trinité ». Voir la 48e Leçon, paragraphe 629.



7e LEÇON :

Les Altérations. — Altérations accidentelles ou accidents. — Altérations constitutives. — Origine des altérations.

LES ALTÉRATIONS.

78. — Les altérations sont des signes servant à indiquer que l'intonation d'une note doit être modifiée. Toute note affectée par une altération est dite : note altérée.

79. — Il existe, à l'heure actuelle, cinq sortes d'altérations.

Les trois premières sont les plus usitées. Ce sont :

1° Le dièse [1] qui peut se présenter sous deux figures, la première beaucoup plus usitée que la seconde *;

2° Le bémol ;

3° Le bécarre.

Le double dièse, qui se présente sous quatre figures différentes ;

Le double bémol, qui a la forme d'un bémol double.

11e TABLEAU
Voir pl. VIII.

(1) Commencer l'ex. 1. Ecrire : « dièse » et tracer les deux figures de l'altération. Agir de même pour les autres altérations.

UTILITÉ DES ALTÉRATIONS. EMPLOI DE CELLES-CI.

80. — Voici ce qu'elles indiquent [2] :

Le dièse ** signifie que l'intonation de la note

(2) Commencer l'ex. 2. Placer la clé de Sol sur la seconde ligne.

---

* La seconde forme du dièse est surtout employée dans les éditions anglaises.

** (Du grec : *diësis*). Riemann dans son *Dictionnaire de la Musique* dit que « Pythagore donnait le nom de Diësis à l'intervalle dont la quarte dépasse une succession de deux tons entiers, c'est-à-dire au demi-ton pythagorien 256 : 243, appelé plus tard *limma* ; ce furent ensuite les *pycna* (petits intervalles) du genre enharmonique qui reçurent le nom de *diësis* ». Riemann dit ensuite que, « l'esprit de la Renaissance chercha à faire revivre, naturellement à sa façon, la théorie de la musique antique; le diësis reparut alors comme quart de ton », etc.; enfin, il ajoute : « Lorsque toutes ces illusions se furent envolées, le nom de *diësis* resta pour le signe ♯; mais il serait absolument faux d'en conclure que le signe lui-même n'existe qu'à partir de ce moment. Bien au contraire, le signe ♯ se trouve sous la forme et avec la signification actuelle dans le courant du XIIIe siècle déjà ; il s'appelait alors, il est vrai, sans aucune distinction, « B *quadratum* », soit qu'il détruise l'effet d'un ♭ précédent, soit qu'il hausse un son naturel. Le XVe siècle ne fit qu'adopter le terme de *Diësis* pour le signe ♯ indiquant l'élévation du son et conserver celui du B *quadratum* (♮ : bécarre; allemand : *quadrat*) lorsque le signe indiquait le rétablissement du son primitif, non altéré. La distinction rigoureuse des deux formes de ce signe, pour bien établir les deux significations, ne remonte pas même à deux siècles. »

devant laquelle il est placé doit être haussée d'un demi-ton chromatique [3] *.

Le bémol signifie que l'intonation de la note doit être abaissée d'un demi-ton chromatique *.

Le double dièse signifie que l'intonation de la note doit être haussée de deux demi-tons chromatiques *.

Le double bémol signifie que l'intonation de la note doit être abaissée de deux demi-tons chromatiques *.

([3]) Ecrire la note *la* et au-dessus d'elle : « Son naturel », puis la note *la dièse* et, au-dessus d'elle, « Son haussé ». Prendre le *la* sur le diapason et chanter l'exemple en désignant alternativement les deux notes.
Recommencer de même pour chacun des exemples suivants. Seulement, pour les notes doublement altérées il sera bon de chanter la note naturelle puis la note simplement altérée et enfin la note doublement altérée.

81. — Le bécarre [4] signifie que toute note devant laquelle il est placé doit reprendre l'intonation naturelle, de quelque altération qu'elle ait été précédée.

([4]) Commencer l'ex. 3. Placer la clé de Sol sur la seconde ligne.

Ainsi, si, après avoir écrit un *la diésé* ** [5], l'on place un *bécarre* devant un second *la* [6]; le son du premier sera *haussé* et celui du second, *naturel* [7].

Si l'on place un *bémol* devant un premier *la*, puis un *bécarre* devant un second; le son du premier sera *abaissé* et celui du second, *naturel*.

([5]) Ecrire la note *la dièse* et, au-dessus : « Son haussé ».

([6]) Ecrire la note *la bécarre* et, au-dessus : « Son naturel ».

([7]) Désigner à tour de rôle chacune des deux notes et les chanter.
Agir de même pour la suite de l'ex. 3.

Si l'on plaçait un *double dièse* devant un *la*, puis un *bécarre* devant un second *la*; le son du premier serait *haussé* de deux *demi-tons chromatiques* et celui du second, *naturel*.

Enfin, si l'on écrivait un *double bémol* devant un *la*, puis un *bécarre* devant un second *la;* le son du premier serait *abaissé* de deux *demi-tons chromatiques* et celui du second, *naturel*.

REMARQUES.

82. — Beaucoup de compositeurs admettent que les *altérations* représentent, chacune, un état donné des notes; le *dièse* précédant toujours la note placée un demi-ton chromatique au-dessus de la note naturelle; le *bémol*, la note placée un demi-ton chromatique au-dessous de celle-ci, etc.

D'autres, au contraire, (ce sont les moins nombreux), une note étant *altérée* par un *double bémol*, (ou tout autre *altération*), croient nécessaire, la voulant *altérer* à nouveau, et différemment, de la faire précéder par un *bécarre* suivi de la nouvelle *altération*.

Ils pensent donc que cette dernière, n'a sa signification exacte que lorsque la note a été préalablement remise à l'état *naturel* par le *bécarre*.

Ceci est question d'opinion, mais, pour ma part, je pense que la première manière d'écrire est la meilleure, étant la plus simple.

On remarquera qu'elle conserve aux *altérations* leur *caractère absolument relatif*, très important à saisir si l'on veut, plus tard, comprendre facilement les modulations ***.

---

* Voir la signification de ce terme dans la 19e Leçon.

** On peut dire aussi *La dièse* et, de même, indifféremment, *Do dièse* ou *Do diésé*, *Do bémol* ou *Do bémolisé*. L'emploi du participe adjectif nous paraîtrait plus correct; celui du substantif est cependant plus usité.

*** Voir la Leçon sur la modulation à la fin de la troisième partie.

En effet, toute *altération*, *ascendante* vis-à-vis de *l'état chromatique* de la note qui se trouve placée un demi-ton chromatique au-dessous de lui, est *descendante* si on le compare à l'accident qui hausserait une fois plus que lui la note naturelle.

EXEMPLE : le *dièse*, *altération ascendante* vis-à-vis de la note naturelle, est *altération descendante* vis-à-vis du *double dièse*.

De même, le *bémol*, *altération descendante* vis-à-vis de la note naturelle, est *altération ascendante* vis-à-vis du *double bémol*.

LES CINQ ÉTATS CHROMATIQUES DES NOTES.

83. — Chaque note naturelle pouvant être altérée de quatre façons différentes, il en résulte cinq états différents pour chacune des sept notes ; d'où une série de trente-cinq sons : sept doublement bémolisés, sept bémolisés, sept naturels, sept diésés et sept doublement diésés.

Soit : [8] *do doublement bémolisé*, *do bémolisé*, *do naturel*, *do diésé*, *do doublement diésé ; ré doublement bémolisé*, *ré bémolisé*, etc.

([8]) Commencer l'ex. 4 et le terminer tout en l'expliquant. Effacer ensuite le 11e tableau.

LES DEUX CLASSES D'ALTÉRATIONS.

84. — Les altérations se divisent en deux classes.

Elles peuvent être dites :

1° Altérations accidentelles ou accidents ;

2° Altérations tonales ou constitutives.

ALTÉRATIONS ACCIDENTELLES OU ACCIDENTS.

85. — Les altérations accidentelles ou accidents se placent devant les notes qu'elles altèrent ([9]). Leur effet se continue sur toutes les notes de même nom qu'elles, à quelque octave que ces notes soient placées *, (pourvu qu'elles soient écrites sur une même Portée régie par une seule clé), et cela pendant la durée d'une mesure **, à moins qu'une nouvelle altération accidentelle vienne interrompre l'effet de la première.

12e TABLEAU Voir pl. VIII.

([9]) Faire l'ex. 1.

Toutes les altérations peuvent être accidentelles ***.

ALTÉRATIONS CONSTITUTIVES OU TONALES.

86. — Les altérations constitutives ou tonales se placent seules, (en général), au commencement des morceaux, immédiatement après la clé ([10]).

([10]) Ecrire l'ex. 2

Elles indiquent que l'intonation des notes placées sur la même ligne ou dans le même interligne qu'elles et celle des notes de même nom, placées aux octaves inférieures ou supérieures, doit être altérée, (abaissée ou haussée).

L'effet des altérations tonales se continue pendant toute la durée du morceau de musique, à moins qu'une altération accidentelle vinne l'inter-

* Quelques théoriciens disent cependant que l'effet des *accidents* ne doit se produire que sur les notes de la même octave et recommandent de répéter l'*altération* pour les notes placées aux octaves inférieures ou supérieures. Bien plus, lorsque la mesure est terminée, ils recommandent aussi l'emploi de l'*accident* dit *de précaution* qui, placé devant la note précédemment *altérée*, lui rend le son naturel à la tonalité du morceau. Exemple : en *do majeur*, on a altéré le *fa* par un *dièse*, si dans la mesure suivante on doit avoir un *fa naturel*, on le fera précéder d'un *bécarre*.

** Voir la signification de ce terme dans la quatrième partie de la théorie. (46e Leçon).

*** En Harmonie, les *accidents* prennent, donnent le nom d'*altérations chromatiques*. On les divise en trois classes : *Altérations accidentelles chromatiques* et *Altérations accidentelles diatoniques*, voir la 42e Leçon, paragraphe 505 et note *, 43e Leçon, paragraphe 507.

rompre momentanément ou que de nouvelles altérations tonales remplacent les premières, (en cas de changement d'armure).

Lorsque je parlerai des barres de mesure et de séparation, je reviendrai sur ces changements *d'altérations tonales*.

ARMURES OU ARMATURES.

87. — L'ensemble des altérations tonales placées après la clé se nomme : armure ou armature.

Une armure contenant des dièses est dite : armure en dièses ([11]).

Une armure contenant des bémols : armure en bémols ([12]).

Les armures ne contiennent qu'une seule sorte d'altération *

Supposons que, dans le premier cas, les *dièses* occupent les places des notes *fa* et *do* ([11]).

([11]) Désigner l'ex. 2. : « Armure en ♯ ».

([12]) Désigner les altérations tonales de l'ex. 2. : « Armure en bémols : »

Le son de chacune de ces deux notes sera donc haussé pendant tout le cours du morceau, sauf les cas indiqués ci-dessus.

Un second exemple d'*altérations tonales* nous montrera *trois bémols* occupant les places des notes *si*, *mi* et *la* ([12]). Ils affecteront donc le son de ces notes et celui-ci sera abaissé pendant tout le cours du morceau, sauf les cas indiqués.

88. — Le dièse et le bémol peuvent seuls être altérations tonales.

Le bécarre, (altération accidentelle), ne sert qu'en cas de changement d'armure ([13]).

([13]) Ecrire : « Emploi du bécarre dans les changements d'armure » et terminer l'ex. 2.

REMARQUE.

Le *double dièse* et le *double bémol* ne sont jamais que des *altérations accidentelles*.

ORDRES DES ALTÉRATIONS CONSTITUTIVES OU TONALES.

89. — L'ordre dans lequel sont rangées les altérations tonales est invariable.

ORDRE DES DIÈSES.

Les dièses, altérations constitutives, se succèdent de cinq en cinq notes ** en montant, ou de quatre en quatre notes en descendant ***. Voici leur ordre naturel ([14]) fa ([15]), do, sol, ré, la, mi, si.

([14]) Commencer l'ex. 3. Ecrire : « ordre des dièses ».

([15]) Ecrire ces noms de note à mesure qu'on les nomme. Agir de même pour l'ordre des bémols.

ORDRE DES BÉMOLS.

90. — Les bémols, altérations constitutives, se succèdent en sens inverse, c'est-à-dire de quatre en quatre notes en montant ****, ou de cinq en cinq notes ***** en descendant. Voici leur ordre naturel : Si, mi, la, ré, sol, do, fa.

* Sauf le cas indiqué dans la 43e Leçon, sur la modulation, (changement d'armure).

** De quintes en quintes justes ascendantes.

*** De quartes en quartes justes descendantes.

**** De quartes en quartes justes ascendantes.

***** De quintes en quintes justes descendantes.

On voit que ces deux séries sont opposées ; l'une commençant par la note qui termine l'autre.

NOTIONS HISTORIQUES.

91. — Dans la prochaine leçon, nous aborderons l'étude des *signes secondaires* qui servent à écrire la *Musique*, mais, avant de terminer, je veux donner quelques notions sur l'origine historique des *figures d'altération*.

J'emprunte celles-ci à l'excellent *Dictionnaire de la Musique* de Riemann. Voici ce que l'éminent théoricien dit à ce sujet ([16]) :

([16]) Ecrire : « Formes originelles des figures d'altération ». Ex. 4.

« ♮ et ♯ étaient à l'origine des signes identiques ; le ♭♭ et le × sont d'origine beaucoup plus récente et n'apparaissent guère que vers 1700. Tout le système d'altérations (*cantus transformatus*, *musiqua*, *ficta*, *falsa*) s'est développé petit à petit, issu de deux formes primitives de la lettre B *, deuxième son de l'échelle tonale, lettre qui, déjà, au xe siècle, était tantôt arrondie (*B rotundum, molle* ♭) ([17]), tantôt angulaire (B *quadratum, durum* (♮) ([18]), elle correspondait alors, dans le premier cas, à notre si ♭ (B), dans le second à notre si naturel (H), la lettre H ne fut, du reste, introduite comme nom de note chez certains peuples que dans le courant du xvie siècle, à la suite d'une confusion entre le signe ♮ et cette lettre. Pendant le xiiie siècle déjà, le ♮ avait pris, par le fait de l'écriture courante, les deux formes ♯ et ♮ qui, par simple analogie, devinrent pour d'autres degrés que le B, (E. A.), le signe de la plus élevée de deux notes portant le même nom ; le ♭, par contre, indiquait la plus basse des deux. Ainsi, le ♭ devint signe d'abaissement et le ♮ signe d'élévation, de telle sorte que le ♮ devant *fa* signifiait *fa* dièse et le ♭ devant *fa*, non pas *fa* bémol, mais simplement *fa* naturel, par opposition à *fa* dièse. Jusque fort avant dans le xviiie siècle, le ♭ servait à annuler le ♯ et le ♯ ou ♮ à annuler le ♭ ; il faut donc bien se garder d'interpréter ces signes de la même façon que de nos jours. Remarquons aussi que l'usage d'un seul ♯ ou ♭ pour toutes les notes de même nom, dans une même mesure, ne s'introduisit que vers l'an 1700 ; jusqu'alors, ce signe ne conservait sa valeur que si les répétitions d'une même note n'étaient séparées par aucune autre note, par aucun silence ».

([17]) Ecrire : « B rotundum, molle (♭) forme primitive du Bémol (B mol (♭), »

([18]) Ecrire : « B quardatum, durum (♮) forme primitive du Bécarre (B carré ♮) et du dièse (♯) nommé aussi B cancellatum.

* « Dans les anciens écrits théoriques, le B *quadratum* (*quadrum, durum;* bécarre) correspond à H (♮), c'est-à-dire à *si* naturel, et on l'emploie comme signe de rétablissement ; le B *rotundum* (molle, bémol) correspond au contraire à B (♭), c'est-à-dire à *si* ♭ et on l'emploie comme signe d'abaissement (d'où en allemand le mot *moll*, signifiant mineur avec la tierce abaissée). Le B *cancellatum* (♯) était à l'origine et jusque dans le courant du xviie siècle identique à ♮. » (Riemann. *Dictionnaire de la Musique*).



8e LEÇON :

Les signes secondaires de notation.

SIGNES SECONDAIRES DE NOTATION MUSICALE.

Nous avons, dans les précédentes leçons, appris à connaître les principaux signes de notation : notes, clés, silences et altérations et nous savons que ceux-ci se placent sur la Portée.

92. — Quoique assez nombreux, les signes principaux ne suffiraient pas à la notation musicale moderne et, depuis longtemps déjà, on a complété le système d'écriture musicale en leur adjoignant d'autres signes, dits : « secondaires », parce qu'ils ne servent, en général, qu'à modifier la signification des « signes principaux ».

Ces signes sont (1) :

93. — 1° Le point (2), signe ayant la forme d'un point (3) ;

Le double point (4), formé de deux points se succédant en ligne horizontale (5) ;

Le triple point (6), formé de trois points se succédant en ligne horizontale (7).

2° La liaison, qui a la figure d'une ligne courbe.

3° Le triolet, qui a la figure d'une petite ligne courbe ou d'un arc de cercle surmontant le chiffre trois ou surmontée par celui-ci.

Le sextolet, qui a la forme d'une ligne courbe surmontant le chiffre six ou surmontée par celui-ci.

4° Le duolet, qui a la forme d'une ligne courbe surmontant le chiffre deux, ou surmontée par celui-ci.

Le quartolet, qui a la forme d'une ligne courbe surmontant le chiffre quatre, ou surmontée par celui-ci.

5° Les groupes irréguliers. Chacun de ceux-ci est figuré par une ligne courbe, surmontant un chiffre quelconque, ou surmontée par celui-ci.

6° L'Octava « Alta » ou « Bassa » (c'est-à-dire « haute » ou « basse »). Elle est, en général, formée par un chiffre huit suivi de la syllabe « va », écrite en petits caractères et du mot : « Alta » ou du mot « Bassa ». Une ligne horizontale ondulée ou pointillée suit le chiffre et, lorsqu'elle se termine, on trouve le mot : « Loco », dont nous apprendrons plus tard la signification.

13e TABLEAU
Voir pl. IX.

(1) Ecrire : « Les signes secondaires qui servent à écrire la musique sont : »

(2) Ecrire : « 1° Le Point ».

(3) Tracer l'exemple du point.

(4) Ecrire : « Le double point ».

(5) Tracer l'exemple du double point.

(6) Ecrire : le triple point et tracer l'accolade reliant les noms des trois signes : point, double point et triple point.

(7) Tracer l'exemple, puis l'accolade reliant les trois exemples donnés.

Faire de même pour les exemples suivants.

REMARQUE. 94. — On remarquera que, sauf un seul, l'*Octava*, les *signes secondaires* servent à modifier les signes principaux de *durée*, (*signes rythmiques*). *L'octava*, au contraire, *modifie l'intonation* des notes auxquelles elle est affectée.

Dans la prochaine leçon, nous étudierons le *premier signe secondaire :* le *point simple*, *double* ou *triple*.



9e LEÇON :

Le point, le double point et le triple point.

95. — Le point est un signe qui sert à modifier la durée de la figure de note ou de silence après laquelle il est immédiatement placé. *LE POINT.*

96. — Le point simple a pour effet d'augmenter cette durée de la moitié de sa valeur primitive.

14e TABLEAU
Voir pl. IX.

VALEUR DES NOTES POINTEES.

97. — Ainsi, une Ronde vaut deux Blanches. Mais si l'on fait suivre une Ronde d'un *point* (1), elle en vaudra trois (2).

De même une Blanche vaut deux Noires. Mais, si on la fait suivre d'un *point* (3), elle en vaudra trois (4).

Une Noire vaut deux Croches ; suivie d'un *point,* elle en vaudra trois.

Une Croche vaut deux Doubles croches ; suivie d'un *point*, elle en vaudra trois.

Une Double croche vaut deux Triples croches ; suivie d'un *point*, elle en vaudra trois.

Une Triple croche vaut deux Quadruples croches ; suivie d'un *point,* elle en vaudra trois.

(1) Commencer l'ex. 1. Ecrire : « 1 » et tracer la figure de la ronde pointée.

(2) Ecrire : « vaut » et tracer les figures de trois blanches.

(3) Ecrire : « 1 » et tracer la figure d'une blanche pointée.

(4) Ecrire : « vaut » et tracer les figures de trois noires ; continuer de même pour les exemples suivants.

98. — Après les figures de silence, il n'est d'usage d'employer le point qu'à partir du demi-soupir. Mais rien n'empêcherait cependant de pointer tous les silences. L'effet du signe est le même. *LE POINT PLACÉ APRÈS LES FIGURES DE SILENCES.*

Ainsi : un demi-soupir vaut deux quarts de soupir ; suivi d'un *point* (5), il en vaudra trois (6).

Un quart de soupir vaut deux huitièmes de soupir ; suivi d'un *point*, il en vaudra trois.

Un huitième de soupir vaut deux seizièmes de soupir ; suivi d'un *point*, il en vaudra trois.

(5) Commencer l'ex. 2. Ecrire : « 1 » et tracer la figure d'un demi-soupir pointé.

(6) Ecrire : « Vaut » et tracer les figures de trois quarts de soupir. Continuer de même pour les exemples suivants.

99. — Le double point a pour effet d'augmenter la valeur de note après laquelle il est placé, des trois quarts de sa durée primitive ; le premier point *LE DOUBLE POINT*

valant la moitié de la valeur simple et le second point le quart de cette valeur, (ou la moitié du premier point).

Ainsi, une ronde *doublement pointée* (7) vaut une ronde, pour elle-même (8), une blanche pour son *premier point* (9) et une noire pour son *second point* (10), ou, ce qui revient au même, sept noires (11).

(7) Commencer l'ex. 3. Ecrire: « 1 » et tracer la figure de la ronde doublement pointée.
(8) Placer une ronde sous la ronde.
(9) Placer une blanche sous le premier point.
(10) Placer une noire sous le second point.
(11) Ecrire les sept noires au-dessous de l'exemple commencé. Agir de même pour les ex. 4, 5 et 6.

100. — Le double point se place après les figures de silences, (à partir du demi-soupir).

Un demi-soupir *doublement pointé* vaut un demi-soupir pour lui-même ; un quart de soupir pour son *premier point* et un huitième de soupir pour son *second point* ; ou, ce qui revient au même, sept huitièmes de soupir.

LE TRIPLE POINT.

101. — Le triple point a pour effet d'augmenter la valeur de note après laquelle il est placé des sept huitièmes de sa durée primitive ; le premier point valant la moitié de la valeur simple ; le second, le quart de cette valeur ou la moitié du premier point ; le troisième point valant le huitième de la valeur ou la moitié du second point.

Ainsi, une Ronde *triplement pointée* vaut une Ronde, pour elle-même ; une Blanche pour son *premier point;* une Noire pour son *second point* et une Croche pour son *troisième point;* ou, ce qui revient au même, quinze croches.

102. — Le triple point s'emploie aussi après les figures de silences, (à partir du demi-soupir).

Un demi-soupir *triplement pointé* vaut un demi-soupir pour lui-même, un quart de soupir pour son *premier point;* un huitième de soupir pour son *second point* et un seizième de soupir pour son *troisième point;* ou, ce qui revient au même, quinze seizièmes de soupir.

VALEURS SIMPLES ET VALEURS COMPOSÉES.

103. — Les valeurs non pointées sont dites : Valeurs simples, par opposition aux valeurs pointées *, (formées de deux éléments : la note et le point), qui sont dites : Valeurs composées.

DIVISION BINAIRE

104. — Les valeurs non pointées : Valeurs simples, peuvent se diviser en deux, quatre, huit parties égales, etc.

Ainsi, *une Ronde* vaut *deux Blanches* ou *quatre Noires*, etc.

Cette division est dite : binaire.

* Nous parlons ici des valeurs simplement pointées. Celles-ci seules ont une importance au point de vue des mesures composées, (46e Leçon et suivantes).

105. — Les valeurs pointées : Valeurs composées, peuvent se diviser en trois, six, douze parties égales, etc. *DIVISION TERNAIRE.*

Ainsi, *une Ronde pointée* vaut *trois Blanches*, ou *six Croches*, ou *douze Doubles-Croches*, etc.

Cette division est dite : ternaire.

106. — Les *valeurs pointées* peuvent aussi se diviser en deux, quatre, huit parties égales, etc., mais alors leurs divisions sont elles-mêmes des *valeurs pointées* ou composées. *REMARQUE*

Ainsi *une ronde pointée* vaut *deux blanches pointées*, ou *quatre noires pointées*, etc.

J'aurai, lorsque je parlerai de la *Mesure**, occasion de revenir sur les *valeurs simples* et *composées*. Dans la prochaine leçon, nous nous occuperons du *second signe secondaire de notation :* la *liaison*.

107. — Le *point* est d'un usage fort ancien. Il avait autrefois plusieurs significations et était désigné sous des noms divers : *NOTIONS HISTORIQUES.*

Voici ce que dit Riemann à ce sujet : « avant l'adoption de la barre de mesure ** « (vers 1600),... lorsqu'il y avait « mesure parfaite », (Mensura perfecta ***), il (le point), « était ou bien « *point de perfection*, (*punctum perfectionis*), si la note pourvue du point était « désignée comme ternaire, (exemple la Brève dans le *Tempus perfectum*) ; ou bien *point* « *de division* » (*punctum divisionis*, *divisio modi*), s'il séparait des notes de courte durée « de façon qu'elles ne puissent être considérées, dans leur tonalité, comme formant une « perfection. Dans les deux cas le point remplissait alors le même rôle que notre barre de « mesure qui est notoirement issue soit du *punctum perfectionis*, soit du *punctum divisionis*. « Lorsqu'il y avait mesure imparfaite, (mensura imperfecta) ****, le point avait, en tant que « *point d'addition* », (*punctum additionis*), le sens qu'il revêt exclusivement de nos jours. » *POINT DE PERFECTION.* *POINT DE DIVISION.* *POINT D'ADDITION.*

* 46e Leçon.

** Voir la 46e Leçon.

*** Ou « *Tempus perfectus* ». Voir la 48e Leçon (paragraphe 629).

**** Ou « *Tempus imperfectus* ». Voir la 48e Leçon (paragraphe 629).



10e LEÇON :

La Liaison.

LA LIAISON.

108. — La liaison est un signe qui sert à indiquer la prolongation de la durée d'un son.

Elle figure des durées qu'on ne pourrait représenter à l'aide d'aucune des valeurs simples ou composées déjà connues.

La liaison a la forme d'une ligne courbe.

Elle se place entre deux figures de notes, ayant, tantôt le même son et le même nom ; tantôt le même son et deux noms différents *.

On peut, indifféremment, la placer au-dessous ou au-dessus des notes.

Son effet est d'ajouter à la durée de la première figure de note celle de la seconde. Au cas où deux notes sont liées, on n'articule donc que la première et l'on soutient le son pendant la durée des deux valeurs, c'est-à-dire en ajoutant la valeur de la seconde note à celle de la première.

LIAISON PLACÉE ENTRE DES NOTES DE MÊME NOM ET DE MÊME SON.

109. — Si, par exemple, on *lie* ensemble deux notes : *sol* et *sol*, placées sur la seconde ligne, en clé de Sol, sur la seconde ligne (1) ; la valeur de la seconde note sera ajoutée à la valeur de la première. Le premier *sol* ayant la valeur d'une ronde et le second celle d'une croche, la valeur entière, sera celle d'une ronde plus une croche.

15e TABLEAU
Voir pl. X

(1) Commencer l'ex. 1. Ecrire « deux notes de même nom et de même son liées ensemble », puis tracer l'exemple.

LIAISON PLACÉE ENTRE DES NOTES DE MÊME SON ET DE NOMS DIFFÉRENTS.

110. — Si, à présent, dans la musique écrite pour un instrument tel que le piano, nous voulons *lier* ensemble deux notes ayant le même son mais des noms différents, nous agissons de même.

Ainsi on peut *lier* un *sol bémolisé* avec un *fa diésé* (2). (On comprend que dans la solmisation on serait forcé de nommer la seconde note et, conséquemment, qu'on ne pourrait la *lier* à la première) ?

(2) Ecrire l'ex. 2.

111. — Lorsqu'on a besoin de représenter de très longues durées, on peut se servir de plusieurs *liaisons*, chacune étant placée entre deux notes voisines.

Par exemple, on pourrait *lier* une ronde (3) à une autre ronde, celle-ci à une noire et cette dernière à une triple croche.

(3) Commencer l'ex. 3. Ecrire : « Quatre notes de même nom et de même son liées ensemble », puis tracer l'exemple à mesure qu'on l'explique.

* Soit deux *notes enharmoniques* l'une à l'autre. Voir la 20e Leçon.

112. — On peut *lier* ensemble jusqu'à trois notes de même son mais de noms différents.

Exemple : *do*, *si diésé* et *ré doublement bémolisé* (*). (Ces notes aussi ne peuvent évidemment être *liées* que dans la musique instrumentale ou dans la vocalisation. Si l'on solfiait il serait impossible de les *lier* puisqu'il faudrait prononcer leurs divers noms).

(*) Ecrire l'ex. 4.

113. — D'ailleurs, les notes de noms différents n'ont réellement le même son que sur les instruments à sons fixes, tels que le piano. *REMARQUE.*

Nous reviendrons sur cette question dans la leçon traitant de l'*Enharmonie* (*).

Dans la prochaine leçon, nous étudierons le *troisième signe secondaire :* le *triolet*, et le *quatrième :* le *sextolet*.

* 20e leçon.



11e LEÇON :

Le Triolet et le Sextolet.

LE TRIOLET.

114. — Le Triolet est un signe qui indique la division ternaire d'une figure de note simple.

Il a la forme d'une liaison (ou ligne courbe), surmontée du chiffre trois, ou surmontant ce chiffre [1].

16e TABLEAU
Voir pl. X.

115. — Cette division est arbitraire puisqu'une valeur simple devrait se diviser en deux parties égales, (division binaire).

Ainsi, une Ronde [2], (valeur simple), vaut deux Blanches [3]. Elle vaudra trois Blanches en *Triolet* [4].

C'est au-dessus ou au-dessous de ce groupe ternaire arbitraire que l'on place la ligne courbe et le chiffre trois, (signe représentant le Triolet) [5].

116. — Les trois valeurs formant le Triolet [6] devront être exécutées dans le même temps que l'on mettrait à exécuter les deux valeurs [7] formant la division binaire d'une valeur simple équivalente [8].

(1) Ecrire l'ex. 1.

(2) Commencer l'ex. 2. Ecrire : « Valeur simple » et tracer la figure de la ronde.

(3) Ecrire : « Division binaire équivalente » et tracer les deux blanches au-dessous de la ronde.

(4) Ecrire : « Division arbitraire ternaire équivalente, nommée Triolet ».

(5) Tracer le triolet au-dessous des deux blanches. Terminer l'ex. 2.

(6) Les désigner.

(7) *Désigner les blanches formant la « Division binaire équivalente ».*

(8) Désigner la valeur simple (la ronde de l'exemple 2).

Les valeurs faisant partie du groupe ternaire, nommé « Triolet » ont donc chacune une durée un peu moindre que celles du groupe binaire correspondant.

C'est le rapport du tiers à la demie.

TRIOLETS ÉQUIVALANT AUX VALEURS SIMPLES.

117. — Les six premières figures de notes possèdent, chacune, un Triolet équivalent.

Une ronde [9] vaut deux blanches [10], ou trois blanches en *Triolet* [11].

Une blanche vaut deux noires, ou trois noires en *Triolet.*

Une noire vaut deux croches, ou trois croches en *Triolet.*

(9) Commencer l'ex. 3. Ecrire : « 1 » et tracer la figure de la ronde.

(10) Ecrire : « Vaut » et tracer les deux blanches.

(11) Ecrire : « ou » et tracer le triolet de blanches. Continuer de même et écrire la suite de l'ex. 3, tout en l'expliquant.

Une croche vaut deux doubles croches, ou trois doubles croches en *Triolet.*

Une double croche vaut deux triples croches, ou trois triples croches en *Triolet.*

Une triple croche vaut deux quadruples croches, ou trois quadruples croches en *Triolet.*

TRIOLETS FORMÉS DE VALEURS INÉGALES.

118. — Les Triolets ne sont pas toujours formés par des valeurs d'égale durée. Ils peuvent renfermer toute espèce de valeurs simples ou composées, des silences et même des groupes arbitraires : triolets, duolets, etc., mais la somme des valeurs dont ces Triolets sont formés doit toujours être équivalente à celle d'un Triolet régulier.

Ainsi : 1° un *Triolet* formé d'une croche pointée, d'une double croche et d'une croche (12) est égal à un *Triolet* de croches (13);

2° Un *Triolet* formé d'une croche, d'un demi-soupir et d'une croche (14) est également équivalent à un *Triolet* de croches (15) ;

3° Un *Triolet* formé d'un triolet de doubles croches d'une croche doublement pointée et d'une triple croche (16) est équivalent à ce même *Triolet* de croche (15).

(12) Commencer l'ex. 4. Ecrire : « Triolets formés de valeurs inégales », puis tracer le triolet.

(13) Ecrire : « Triolet équivalent » puis tracer le triolet de croches et l'accolade qui reliera les trois triolets inégaux.

(14) Tracer le second triolet formé de valeurs inégales.

(15) Désigner le triolet de croches.

(16) Tracer le troisième triolet formé de valeurs inégales.

Faire les interrogations relatives au 16e tableau, puis l'effacer.

LE SEXTOLET.

119. — La seconde division ternaire arbitraire est le Sixain ou Sextolet. Il a la forme d'une liaison surmontée du chiffre six ou surmontant celui-ci. Ce signe se place au-dessus du groupe qu'il doit influencer (17).

17e TABLEAU
Voir pl. XI.

(17) Ecrire l'ex. 1.

120. — Le Sextolet indique la division ternaire, (ou bi-ternaire), arbitraire d'une figure de note simple (ou binaire).

Ainsi, la noire, (valeur simple) (18), se divise en deux croches (19), ou en quatre doubles croches (20).

Grâce au *Sixain* on peut la diviser en six doubles croches (21).

(18) Commencer l'ex. 2. Ecrire : « Valeur simple » et tracer la figure de la noire.

(19) Ecrire : « Divisions binaires équivalentes » et tracer les deux croches.

(20) Tracer les quatre doubles-croches au-dessous des deux croches.

(21) Tracer le sextolet et l'accolade. Ecrire : « Division ternaire arbitraire, etc. ».

121. — Les six valeurs formant le Sextolet (22) devront être exécutées dans le même temps qu'on mettrait à exécuter les quatre valeurs (23) formant la division binaire d'une valeur simple équivalente (24). Les valeurs faisant partie du Sextolet (22) auront donc, chacune, une durée un peu moindre que celles du groupe binaire (23) équivalent.

Ce sera le rapport du sixième au quart.

(22) Désigner le sextolet.

(23) Désigner les quatre doubles-croches.

(24) Désigner la valeur simple (la noire de l'exemple 2).

SEXTOLETS ÉQUIVALANT AUX VALEURS SIMPLES.

122. — Les cinq premières valeurs simples possèdent, chacune, un Sextolet équivalent.

Une ronde (25) vaut deux blanches (26), ou quatre noires (27), ou six noires en *Sextolet* (28).

Une blanche vaut deux noires, ou quatre croches, ou six croches en *Sextolet*.

(25) Commencer l'ex. 3. Ecrire : « 1 » et tracer la figure de la ronde.

(26) Ecrire : « Vaut » et tracer les deux blanches.

(27) Ecrire : « ou » et tracer les quatre noires.

(28) Ecrire : « ou » et tracer le sextolet de noires. Continuer de même pour la suite de l'exemple.

Une noire vaut deux croches, ou quatre doubles croches, ou six doubles croches en *Sextolet*.

Une croche vaut deux doubles croches, ou quatre triples croches, ou six triples croches en *Sextolet*.

Une double-croche vaut deux triples croches, ou quatre quadruples croches, ou six quadruples croches en *Sextolet*.

SEXTOLETS FORMÉS DE VALEURS INÉGALES.

123. — Les Sextolets ne sont pas toujours formés par des valeurs ayant une égale durée. Ainsi que les triolets, ils peuvent renfermer des valeurs inégales, pourvu que la somme de ces valeurs soit équivalente à un Sextolet formé de valeurs égales.

Ainsi : 1° un *Sextolet* formé d'une double croche pointée, une triple croche, une double croche, une double croche pointée, une triple croche et une double croche (29) est équivalent à un *Sextolet* de doubles croches (30) ;

2° Un *Sextolet* formé de quatre triples croches et quatre doubles croches (31), est équivalent à ce même *Sextolet* de doubles croches (32).

REMARQUE. DIFFÉRENCE EXISTANT ENTRE LE SEXTOLET ET TRIOLET DIVISÉ.

124. — On ne doit pas confondre le Sextolet, groupe de six notes divisées trois par trois, qui est, en somme, formé de la réunion de deux Triolets voisins (32), avec un groupe de six notes formé par la division binaire de chacune des notes d'un Triolet simple.

Dans ce groupe, les six notes seraient divisées en trois groupes de deux notes.

Prenons pour exemple une valeur simple, la Noire (33).

Cette valeur se divise ordinairement en deux parties égales, soit, en deux croches (34). Elle peut aussi se diviser en un *Triolet* de croches (35). Or, chacune de ces croches peut être divisée en deux doubles croches.

Cette division fournira alors *un groupe de six notes égales, mais divisé en trois groupes de deux notes* (36), contrairement au véritable *Sextolet* (37), divisible en *deux groupes de trois notes égales*.

Le *Sextolet* véritable (37) sera toujours surmonté du chiffre *six*. L'*autre groupe de six notes* (38) sera surmonté du chiffre *trois*, indiquant le *Triolet*.

(29) Commencer l'ex. 4. Ecrire : « Sextolets formés de valeurs inégales », puis tracer le sextolet.

(30) Ecrire : « Sextolet équivalent » puis tracer le sextolet de doubles croches et l'accolade qui reliera les sextolets inégaux.

(31) Tracer le second sextolet formé de valeurs inégales.

(32) Désigner le sextolet de l'ex. 2.

(33) Commencer l'ex. 5. Ecrire : « Valeur simple » et tracer la figure de la noire et l'accolade qui reliera les divers exemples.

(34) Ecrire : « Division binaire équivalente » et tracer les deux croches au-dessous de la noire.

(35) Ecrire : « Division ternaire, nommée Triolet » et tracer le triolet de croches.

(36) Ecrire : « Division binaire du triolet » et tracer le triolet formé de six doubles-croches, au-dessous du triolet de croches.

(37) Désigner le sextolet de l'ex. 2.

(38) Désigner la division binaire du triolet dans l'ex. 5.

Dans la prochaine leçon, nous étudierons le *duolet* et le *quartolet*.

12e LEÇON .

Le Duolet et le Quartolet.

125. — Le Duolet ou Deuxain est un signe qui indique la division binaire d'une figure de note composée. *LE DUOLET.*

Il a la forme d'une ligne courbe surmontée du chiffre : deux, ou surmontant celui-ci (1).

18e TABLEAU
Voir pl. XI.

126. — Cette division est arbitraire puisqu'une valeur composée devrait se diviser en trois parties égales, (division ternaire).

Ainsi, une Ronde pointée, (valeur composée), vaut trois blanches. Elle ne vaudra que deux blanches en *Duolet.*

La ligne courbe et le chiffre indiquant le Duolet se placent au-dessus ou au-dessous du groupe binaire arbitraire, dont elles sont le signe représentatif.

127. — Les deux valeurs formant le Duolet devront être exécutées dans le même temps que l'on mettrait à exécuter les trois valeurs formant la division ternaire d'une valeur composée équivalente.

Les valeurs faisant partie du groupe binaire, nommé « Duolet », ont donc, chacune, une durée un peu plus longue que celles du groupe ternaire correspondant.

C'est le rapport de la demie au tiers.

128. — Les six premières valeurs de notes composées possèdent, chacune, un Duolet équivalent. *DUOLETS ÉQUIVALANT AUX VALEURS COMPOSÉES.*

Une ronde pointée vaut trois blanches, ou deux blanches en *Duolet.*

Une blanche pointée vaut trois noires, ou deux noires en *Duolet.*

Une noire pointée vaut trois croches, ou deux croches en *Duolet.*

Une croche pointée vaut trois doubles croches, ou deux doubles croches en *Duolet.*

Une double croche pointée vaut trois triples croches, ou deux triples croches en *Duolet.*

Une triple croche pointée vaut trois quadruples croches, ou deux quadruples croches en *Duolet.*

129. — Les Duolets ne sont pas toujours formés par des valeurs d'égale durée. Ils peuvent renfermer toute espèce de valeurs simples ou composées, *DUOLETS FORMÉS DE VALEURS INÉGALES.*

(1) Les tableaux de cette leçon se font identiquement par la même méthode que ceux de la leçon précédente. Se reporter à celle-ci (11e leçon « Le Triolet et le Sextolet. »)

des silences et même des groupes arbitraires : Triolets, Duolets, etc., mais la somme des valeurs dont ces Duolets sont formés doit toujours être équivalente à celle d'un Duolet régulier.

Ainsi : 1° Un *Duolet* formé d'une croche pointée et d'une double croche est égal à un *Duolet* de croches.

2° Un *Duolet* formé d'une croche et de deux doubles croches est également équivalent à un *Duolet* de croches.

3° Un *Duolet* formé d'une croche, d'un quart de soupir et d'une double croche, est équivalent à ce même *Duolet* de croches.

LE QUARTOLET.

130. — La seconde division binaire arbitraire est le Quartolet.

19e TABLEAU
Voir pl. XII.

Le Quartolet a la forme d'une liaison surmontée du chiffre quatre ou surmontant celui-ci.

Ce signe se place au-dessus ou au-dessous du groupe de valeurs qu'il doit influencer.

131. — Le Quartolet indique la division binaire, (ou quaternaire), arbitraire d'une figure de note composée, (ou ternaire).

Ainsi la noire pointée, (valeur composée), se divise en trois croches ou en six doubles croches.

Grâce au *Quartolet*, on peut la diviser en quatre doubles croches.

132. — Les quatre valeurs formant le Quartolet devront être exécutées dans le même temps qu'on mettrait à exécuter les six valeurs formant la division ternaire d'une valeur composée équivalente.

Les valeurs faisant partie du Quartolet auront donc, chacune, une durée un peu plus longue que celles du groupe ternaire équivalent.

Ce sera le rapport du quart au sixième.

QUARTOLETS ÉQUIVALANT AUX VALEURS COMPOSÉES.

133. — Les cinq premières valeurs de notes composées possèdent, chacune, un Quartolet équivalent.

Une ronde pointée vaut trois blanches ou six noires, ou quatre noires en *Quartolet*.

Une blanche pointée vaut trois noires, ou six croches, ou quatre croches en *Quartolet*.

Une noire pointée vaut trois croches, ou six doubles croches, ou quatre doubles croches en *Quartolet*.

Une croche pointée vaut trois doubles croches, ou six triples croches, ou quatre triples croches en *Quartolet*.

Une double croche pointée vaut trois triples croches, ou six quadruples croches, ou quatre quadruples croches en *Quartolet*.

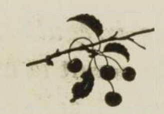
QUARTOLETS FORMÉS DE VALEURS INÉGALES.

134. — Les Quartolets ne sont pas toujours formés par des valeurs ayant une égale durée. Ainsi que les Duolets, ils peuvent renfermer des valeurs inégales, pourvu que la somme de ces valeurs soit équivalente à un Quartolet formé de valeurs égales.

Ainsi : 1° Un *Quartolet* formé de : une double croche pointée, une triple croche, une double croche pointée, une triple croche, est équivalent à un *Quartolet* de doubles croches.

2° Un *Quartolet* formé de deux doubles croches et quatre triples croches est équivalent à ce même *Quartolet* de doubles croches.

Dans la prochaine leçon, nous étudierons les *groupes irréguliers*.



13e LEÇON :

Les groupes irréguliers.

GROUPES IRRÉGULIERS.

135. — Outre les groupes arbitraires réguliers tels que le triolet, le duolet, etc., il existe des groupes irréguliers dont l'emploi est assez fréquent.

Ces groupes, formés de cinq, sept, neuf, dix, onze, quatorze, quinze valeurs semblables, etc., (ou, plus rarement, d'une réunion de valeurs dissemblables, égale comme somme aux groupes susdits), s'indiquent au moyen d'une ligne courbe placée soit au-dessus, soit au-dessous du groupe et accompagnée d'un chiffre écrit au-dessus ou au-dessous d'elle. Ce chiffre indique naturellement le nombre de valeurs contenues dans le groupe.

NOTATION DES GROUPES IRRÉGULIERS.

136. — La notation des *groupes irréguliers* est généralement basée sur la division de valeurs simples. (Elle serait la même, du reste, si on la basait sur la division des valeurs composées, celles-ci possédant, comme les premières, la division binaire, division arbitraire : duolet et quartolet.)

Les valeurs formant les groupes irréguliers prennent la figure du groupe régulier le plus proche en nombre mais, en général, le groupe irrégulier contient plus de notes que le groupe régulier type [1].

137. — Ainsi un *groupe de cinq notes* équivalant à la valeur d'une noire sera noté en doubles-croches, parce que le groupe régulier le plus proche serait formé de quatre doubles-croches [2].

Un *groupe de sept notes*, équivalant aussi à une noire, sera également noté en doubles croches parce que le groupe régulier le plus proche serait formé de six doubles croches en sextolet [3].

Un *groupe de neuf notes*, équivalant à une noire, sera noté en triples croches, parce que le groupe régulier le plus proche serait formé de huit triples croches [4].

Des *groupes de dix*, *onze notes*, seront aussi notés en triples croches

20e TABLEAU
Voir pl. XII.

(1) Commencer le 20e tableau. Ecrire toutes les indications placées au-dessus du tableau et sur les deux portées supérieures formant l'ex. 1.

(2) Désigner ce groupe sur la 3e portée.

(3) Désigner ce groupe sur la 3e portée.

(4) Ecrire les ex. 2 et 3 comme on a écrit l'ex. 1.

ainsi que les *groupes de douze*, (formant un double sextolet), *treize*, *quatorze* et *quinze notes*.

A partir de *dix-sept notes* on notera les *groupes irréguliers* équivalant à la noire, en quadruples croches, la division de la noire par seize s'opérant au moyen de cette valeur ([5]).

([5]) Interroger, puis effacer le 20e tableau.

EXEMPLES DE GROUPES IRRÉGULIERS.

138. — « Chopin » a beaucoup usé des *groupes irréguliers*. Prenons un exemple tiré de ses œuvres.

Dans une mesure du « premier impromptu » ([6]) on trouve un *groupe de quinze croches*. Ce groupe est ainsi noté parce qu'on aurait pu faire entrer dans cette Mesure * douze croches en triolets. Ici la notation est correcte.

Au contraire, dans le « quatrième impromptu » de « Schubert » nous trouvons une notation incorrecte ([7]).

Des *groupes de cinq* et de *treize notes*, équivalant chacun à la valeur d'une croche, sont notés en triples croches, alors que le dernier groupe devrait être écrit en quadruples croches.

21e TABLEAU
Voir pl. XIII.

([6]) Ecrire l'indication placée sur la portée supérieure, puis tracer l'ex. 1 à mesure qu'on l'explique.

([7]) Commencer l'ex. 2 et le continuer à mesure qu'on l'explique.

139. — Les valeurs formant un groupe irrégulier doivent être exécutées dans le même temps que l'on mettrait à exécuter les valeurs formant un groupe régulier de même figure. On devra donc, (en règle générale), les exécuter plus vite que celles du groupe régulier.

140. — Les notes composant les *groupes irréguliers* demandent, (en général), à être exécutées avec la plus grande régularité possible. On accentue légèrement la première note de chaque groupe de façon à bien faire comprendre sa composition **.

Dans la prochaine leçon, nous terminerons l'étude des *signes secondaires de notation* et nous commencerons celle de l'*échelle musicale*, c'est-à-dire de la réunion de tous les sons musicaux.

* Mesure à $\frac{4}{4}$ ou C. Consulter les 46e, 47e leçons et suivantes, pour la signification de ces mots et de ces signes.

** Voir les 45e et 47e leçons ; paragraphes 549, 618 et suivants.





14e LEÇON :

L'Échelle musicale. — Le Diapason. — L'Octava.

Avant d'étudier le dernier signe secondaire de notation, l'*octava*, il est nécessaire de connaître l'*échelle musicale*, qui nous fera mieux comprendre l'utilité de ce signe.

L'ÉCHELLE MUSICALE.

141. — On nomme : « Échelle musicale », la réunion de tous les sons musicaux perceptibles pour l'oreille humaine, depuis le plus grave, (produit par 32 vibrations simples à la seconde), jusqu'au plus aigu, (produit par 8448 vibrations simples).

Chacun des sons intermédiaires forme un des degrés de cette vaste échelle, composée d'environ huit octaves et quelques notes.

LE DIAPASON.

142. — Afin d'assigner facilement un rang exact à chacun de ces degrés on a pris l'un d'eux pour point de repère et l'on a inventé un petit instrument qui le produit uniquement. Ce son-jalon est le La placé, en clef de Sol sur la seconde ligne, dans le second interligne.

L'instrument donnant ce La est formé d'une verge d'acier recourbée* (munie d'un petit pied (1)), qui, lorsqu'on la met en vibration donne 870 vibrations simples par seconde (2). Cet instrument est nommé Diapason et la note qu'il donne, prend, pour cette raison, le nom de La du Diapason. Il occupe à peu près le milieu de l'échelle musicale.

22e TABLEAU
Voir pl. XIII.

(1) Faire l'ex. 1. Tracer le Diapason. Ecrire au-dessous : « Diapason ».

(2) Ecrire en haut un tableau. « Le *la* du diapason est produit, etc.

Le *Diapason* est un instrument fort utile puisqu'il permet de trouver exactement la hauteur de tous les sons grâce aux rapports devant exister entre ceux-ci et le son qu'il émet.

L'étalon, ou modèle type, du *Diapason normal* est déposé au Conservatoire de musique de Paris.

PLACES DU LA DU DIAPASON DANS CHACUNE DES CLÉS.

143. — Il est bon de connaître *la place occupée dans chacune des clés par le La du Diapason* (3). *Cette place est naturellement d'autant plus haute que la clé permet d'écrire des sons graves et d'autant plus basse, que la clé permet d'écrire des sons aigus.*

(3) Commencer l'ex. 2. Ecrire : « La du Diapason écrit dans toutes les clés. » Tracer les petites accolades et les lignes pointillées formant les séparations dans lesquelles on placera les clés et les *la*.

* Il existe aussi des *diapasons à vent* et un *instrument* (à vent), donnant toutes les notes de la gamme majeure de do ; cet instrument est nommé *Diapason-Gannie* ou (du nom de son inventeur) : *Diapason-Jaulin*.

Nous savons qu'en clé de sol sur la seconde ligne il est placé dans le second interligne ([4]).

En clé de fa sur la quatrième ligne il sera placé au-dessus de la troisième ligne supplémentaire supérieure; en clé de fa sur la troisième ligne, au-dessus de la seconde ligne supplémentaire supérieure ([5]) ; en clé d'ut sur la quatrième ligne, au-dessus de la première ligne supplémentaire supérieure ; en clé d'ut sur la troisième ligne, au-dessus de la portée; en clé d'ut sur la seconde ligne, dans le quatrième interligne ; en clé d'ut sur la première ligne, dans le troisième interligne; en clé de sol sur la seconde ligne, dans le second interligne, (nous le savons déjà), et en clé de sol sur la première ligne, dans le premier interligne.

([4]) Placer une clé de sol sur la 4e portée, puis une clé de fa 4e ligne au-dessous de celle-ci sur la 3e portée et écrire le *la* du diapason dans ces deux clés tout en parlant.

([5]) Continuer l'exercice au fur et à mesure qu'on l'explique.

DIVISIONS DE L'ÉCHELLE MUSICALE.

144. — On divise l'Échelle musicale en trois registres qui sont :

REGISTRE DU GRAVE.

1° Le registre du grave, qui comprend les sons les plus graves, (ceux de la première et de la seconde octave de l'échelle musicale, à peu près). Les clés qui servent plus spécialement à écrire ces sons, sont la clé de fa placée sur la quatrième ligne ([6]) et la clé de fa placée sur la troisième ligne ([7]).

REGISTRE DU MÉDIUM.

2° Le registre du médium, (qui comprend environ les sons de la troisième et de la quatrième octave de l'échelle musicale). Les clés qui servent plus spécialement à écrire ces sons sont la clé d'ut, placée sur la quatrième ligne, la clé d'ut sur la troisième ligne et la clé d'ut sur la seconde ligne.

([6]) Désigner cette clé.

([7]) Désigner cette clé et écrire au-dessous des deux clés citées : « Clés servant à écrire les sons, etc.
Continuer de même pour la suite de l'exemple.

REGISTRE DE L'AIGU.

3° Le registre de l'aigu, (formé par les sons constituant les cinquième, sixième, septième et huitième octaves). Les clés qui servent plus spécialement à écrire ces sons sont la clé d'ut sur la première ligne, la clé de sol sur la seconde ligne et la clé de sol sur la première ligne.

L'OCTAVA.

145. — Les sons de la première octave, la plus grave, et ceux de la septième, la plus aiguë, ne pourraient s'écrire qu'au moyen de très nombreuses lignes supplémentaires, ce qui rendrait leur lecture très difficile. Pour obvier à cet inconvénient, on a inventé le *signe secondaire* nommé : *octava*.

L'octava est un signe qui s'indique au moyen d'un chiffre huit suivi de la syllabe « va » et d'un trait horizontal pointillé ou ondulé.

Les mots « bassa* » ou « alta** » sont placés au-dessous ou au-dessus de la ligne pointilée ou ondulée. La terminaison de l'octave s'indique au moyen du mot « loco*** » placé à la fin de la ligne.

OCTAVA BASSA

Accompagnée du mot « bassa » l'octava signifie que l'on doit exécuter à

* « Bassa » est un terme italien signifiant : « basse ».

** « Alta » est un terme italien signifiant : « haute ».

*** « Loco » est un terme italien signifiant : « au lieu », à la place exacte.

l'octave inférieure les notes placées au-dessus de la ligne ondulée (8).

(8) Faire l'ex. 3.

OCTAVA ALTA,

Accompagné du mot « alta », l'octava signifie que l'on doit exécuter à l'octave supérieure les notes placées au-dessous de la ligne ondulée (9).

(9) Faire l'ex. 4.

Le signe *octava* est donc tout à fait indispensable pour rendre possible la lecture des sons appartenant aux octaves extrêmes de l'échelle musicale.

Dans la prochaine leçon, nous commencerons l'étude de l'*application des clés à l'écriture de la musique vocale et instrumentale.*



15e LEÇON :

Classification des voix humaines. — Application des clés à la musique écrite pour les voix, (musique vocale).

146. — Avant de parler de *l'application des clés à la musique écrite pour les voix* il faut d'abord connaître la classification de celles-ci.

CLASSIFICATION DES VOIX HUMAINES.

Les voix humaines se divisent en deux catégories. Ce sont :

1° Les voix graves (1).

2° Les voix aiguës (2)

Les voix graves sont les voix d'hommes (3) ; les voix aiguës sont les voix de femmes et d'enfants (4).

147. — Chacune de ces catégories se divise en deux classes.

Les voix d'hommes peuvent être graves ou aiguës (5) ; il en est de même pour les voix de femmes ou d'enfants.

23e TABLEAU
Voir pl. XIV.

(1) Commencer l'ex. 1. Ecrire : « Voix graves ».

(2) Ecrire : « Voix aiguës ».

(3) Continuer l'ex. 1. Ecrire : « (hommes) » au-dessous : de « voix graves ».

(4) Ecrire : (« Femmes et enfants ») au-dessous de « voix aiguës ».

(5) Commencer l'ex. 2. Tracer l'accolade et écrire : « graves » puis « aiguës ».
Continuer l'exemple de la même façon pour les voix de femmes.

148. — Enfin chacune de ces classes se subdivise encore en deux genres de voix reconnaissables à leur tessiture ou étendue et à leur timbre différent.

SUBDIVISIONS DES VOIX D'HOMMES.

Les deux voix graves d'hommes sont :

1° La voix de seconde basse, (appelée basse taille ou basse profonde, suivant le timbre).

2° La voix de première basse (ou baryton (6)).

(6) Commencer l'ex. 3, Tracer l'accolade et écrire : « 2e basse, basse taille ou basse profonde », puis « 1re basse ou baryton ». Continuer de même pour la suite de l'exemple.

Les voix aiguës d'homme, sont :

1° La voix de second ténor ou taille ;

2° La voix de premier ténor, (nommé souvent haute contre lorsqu'elle possède un timbre tout particulier rappelant une voix de femme appelée : contralto).

SUBDIVISIONS DES VOIX DE FEMMES.

Les voix graves de femmes ou d'enfants, sont :

1° La voix de second contralto, (ou contralto grave) ;

2° La voix de premier contralto, (ou mezzo-contralto).

Les voix aiguës de femmes ou d'enfants, sont :
1° La voix de second soprano, (ou mezzo-soprano) ;
2° La voix de premier soprano, (ou soprano aigu).

D'autres appellations, telles que : *baryton Martin*, *ténor léger*, pour les *voix d'hommes* ; *Falcon*, *Dugazon*, *chanteuse légère*, pour les *voix de femmes* ; *Castra*, pour des voix exceptionnelles, sont encore en usage, mais elles ne désignent qu'un genre de *timbre* appartenant à un emploi particulier.

En général, ces noms tirent leur origine d'un chanteur ou d'une cantatrice célèbre ayant possédé la *voix type* du genre.

Ceci regarde plus particulièrement l'art du chant ; nous ne nous en occuperons donc pas plus longtemps et nous étudierons l'*étendue des voix ordinaires*.

ÉTENDUE DES VOIX HUMAINES, TESSITURE.

149. — L'étendue ordinaire des voix, (nommée aussi tessiture des voix de choristes), est d'environ une octave et demie pour chacune d'elles.

APPLICATION DES CLÉS A L'ÉCRITURE VOCALE.

150. — La musique composée pour les voix graves d'hommes s'écrit en clé de fa placée sur la quatrième ligne (7).

L'étendue, ou tessiture de la voix de seconde basse va du fa placé au-dessous de la Portée (8) au do placé sur la première ligne supplémentaire supérieure (9).

L'étendue de la voix de première basse va du la, placé dans le premier interligne (10) au mi, placé sur la seconde ligne supplémentaire supérieure (11).

151. — La musique composée pour les voix aiguës d'hommes a pour clé naturelle la clé d'ut quatrième.

On l'écrit aussi souvent, par convention spéciale, sur la clé de sol de la seconde ligne et on la lit alors une octave au-dessous du diapason réel ; (le la du diapason se trouve lu, conséquemment, à la même octave que le la placé sur la troisième ligne en clé d'ut sur la quatrième ligne).

Ceci regardant spécialement les chanteurs nous étudierons la *tessiture des voix aiguës d'hommes dans leur clé naturelle, déjà nommée : la clé d'ut sur la quatrième ligne* (12) et nous mettrons en regard cette même tessiture transcrite en *clé de sol sur la deuxième ligne* (13).

(7) Commencer l'ex. 4. Tracer l'accolade reliant les lignes de la première portée (celle du bas du tableau). Tracer la clé de fa dans la quatrième ligne.

(8) Tracer cette note, écrire : « fa » au-dessous d'elle.

(9) Tracer cette note, écrire : « do » au-dessous d'elle puis tracer la ligne courbe reliant ces deux notes.

(10) Tracer cette note au-dessus de la note « fa ». Ecrire : « la » au-dessus d'elle.

(11) Tracer cette note au-dessus de la note « do ». Ecrire : « mi » au-dessus d'elle, puis *tracer la ligne courbe reliant les deux notes* extrêmes de la voix de première basse.

Procéder de même pour les exemples donnés sur les autres genres de voix, sauf pour les exemples écrits en clé de sol qui se placent à la suite de ceux donnés dans les clés naturelles.

(12) Désigner cette clé, que l'on a précédemment écrite sur le tableau.

(13) Préparer la clé de sol sur la 2e portée. Ecrire : « 1er ténor » au-dessus de cette portée.

CLÉ ITALIENNE POUR LA VOIX DE TÉNOR.

152. — Je recommande l'emploi d'une *clé de sol unie à une clé d'ut sur la quatrième ligne*, adoptée par les graveurs italiens pour désigner la clé servant à écrire les parties de ténor*.

Ce système ingénieux, qui devrait être répandu partout, permet de reconnaître de suite

* En France et dans la plupart des pays européens, on se sert encore d'une simple clé de sol.

à quel diapason on doit lire la musique. Cela est important, car les morceaux écrits en clé de sol, pour voix d'hommes, doivent être exécutés une octave au-dessous du diapason réel.

Il est bien entendu que la clé d'ut sur la quatrième ligne accompagnant la clé de sol n'est qu'un signe de reconnaissance n'influençant nullement la position des notes sur la portée.

L'étendue de la voix du second ténor va du do placé au-dessous de la Portée, (en clé d'ut sur la quatrième ligne), au sol placé sur la première ligne supplémentaire supérieure.

Ce qui, en clé de sol sur la seconde ligne, correspond, au *do* placé sur la première ligne supplémentaire inférieure et au *sol* placé au-dessus de la Portée, (*ces notes étant exécutées à l'octave inférieure du diapason réel*).

L'étendue de la voix du premier ténor va du mi placé dans le premier interligne, (en clé d'ut sur la quatrième ligne), au si placé sur la seconde ligne supplémentaire supérieure.

Ce qui, en clé de sol sur la seconde ligne, correspond au *mi* placé sur la première ligne et au *si* placé au-dessus de la première ligne supplémentaire supérieure, (*ces notes étant exécutées à l'octave inférieure du diapason réel*).

153. — La musique composée pour les voix graves de femmes a pour clé naturelle la clé d'ut sur la troisième ligne. On l'écrit aussi, le plus souvent, et par convention spéciale, afin de faciliter la lecture musicale, sur la clé de sol de la seconde ligne.

Ceci regardant spécialement les chanteuses, nous étudierons la *tessiture des voix graves de femmes dans leur clé naturelle, déjà nommée, et nous mettrons en regard cette tessiture en clé de sol sur la seconde ligne.*

L'étendue de la voix du second contralto va du mi, placé au-dessous de la portée en clé d'ut sur la troisième ligne au si placé sur la première ligne supplémentaire supérieure * :

Ce qui, en clé de sol sur la seconde ligne, correspond au *mi* placé sous la troisième ligne supplémentaire inférieure et au *si* placé sur la troisième ligne de la portée.

L'étendue de la voix du premier contralto va du sol placé dans le premier interligne, en clé d'ut sur la troisième ligne, au ré placé sur la seconde ligne supplémentaire supérieure.

Ce qui, en clé de sol sur la seconde ligne, correspond au *sol* placé sous la seconde ligne supplémentaire inférieure et au *ré* placé sur la quatrième ligne de la portée.

154. — La musique écrite pour les voix aiguës de femmes a pour clé naturelle la clé d'ut placée sur la première ligne. On l'écrit aussi, le plus souvent, en clé de sol sur la seconde ligne.

* Cette *tessiture* est exactement la même que celle de la *voix du premier ténor*.
Ces deux voix ne diffèrent donc que par le timbre qui est beaucoup plus éclatant dans la voix d'homme.
Cette particularité est remarquable dans la *musique chorale*, les *ténors* semblant souvent chanter au-dessus des *voix de femmes*.

Pour la raison précédemment donnée, nous étudierons la *tessiture des voix aiguës de femmes dans leur clé naturelle et nous mettrons en regard cette étendue en clé de sol sur la seconde ligne.*

L'étendue de la voix du second soprano va du si placé sous la portée, en clé d'ut sur la première ligne, au fa placé sur la première ligne supplémentaire supérieure.

Ce qui, en clé de sol sur la seconde ligne, correspond au *si* placé sous la première ligne supplémentaire inférieure et au *fa* placé sur la cinquième ligne.

L'étendue de la voix de premier soprano va du ré placé dans le premier interligne, en clé d'ut sur la première ligne, au la placé sur la seconde ligne supplémentaire supérieure.

Ce qui, en clé de sol sur la seconde ligne, correspond au *ré* placé sous la portée et au *la* placé sur la première ligne supplémentaire supérieure.

PLACES OCCUPÉES PAR LES VOIX DANS L'ÉCHELLE MUSICALE.

155. — **Les voix graves d'hommes appartiennent au registre du grave** (14), **parce qu'elles sont plus particulièrement formées des sons appartenant à ce registre.**

Les voix aiguës d'hommes et les voix graves de femmes ou d'enfants appartiennent au registre du médium (15), **parce qu'elles sont plus particulièrement formées de sons appartenant à ce registre.**

Les voix aiguës de femmes et d'enfants appartiennent au registre de l'aigu (16), **parce qu'elles sont plus particulièrement formées de sons appartenant à ce registre.**

(14) Commencer l'ex. 5. Tracer la petite accolade sur la première portée. Ecrire : « Voix appartenant au registre du grave ».

(15) Tracer la grande accolade reliant les seconde et troisième portées. Ecrire : « Voix appartenant au registre du médium ».

(16) Tracer la petite accolade sur la quatrième portée. Ecrire : « Voix appartenant au registre de l'aigu ».
Faire les interrogations relatives au 23e tableau puis l'effacer.

REMARQUES.

156. — **Il ne faut point penser qu'un simple caprice a déterminé l'emploi des quatre clés sus-nommées pour l'écriture des voix diverses. Tout au contraire, elles sont absolument appropriées à chacune d'elles.**

Un fait tend à le prouver.

Si l'on écrit, pour *voix de premier soprano*, une gamme *, par exemple la gamme d'*ut* majeur ** (17), il suffira, pour faire exécuter cette gamme dans une autre *tessiture* et par une *voix* quelconque, de supposer à la place de la clé d'ut première ligne, la clé de la *voix* qu'on veut faire chanter. La tonique *** *ut* deviendra, si l'on transpose pour *voix de premier contralto*, la tonique de la gamme de *fa* **** (18). On supposera alors à la clé *l'armure* de cette gamme et la chanteuse possédant une *voix de contralto*

24e TABLEAU
Voir pl. XIV.

(17) Commencer le 24e tableau. Ecrire la gamme d'ut majeur sur la portée supérieure et l'exécuter ou la faire exécuter par une voix de soprano.

(18) Tracer sur la troisième portée la clé d'ut sur la troisième ligne et la première note de la gamme de fa.

* On trouvera dans la 18e leçon la signification de ces mots.

** On trouvera dans la 28e leçon la signification de ces termes.

*** On trouvera dans la 28e leçon la signification de ce terme.

**** On trouvera dans la 38e leçon la signification de ces termes.

DEUXIÈME PARTIE :

GAMME DIATONIQUE. INTERVALLES

18e LEÇON :

Gamme diatonique. — Degrés conjoints. — Degrés disjoints. — Ton et demi-ton.

199. — La série des sept notes naturelles : do (1), ré (2), mi, fa, sol, la, si, auxquelles on ajoute un huitième son : do, placé à l'octave aiguë du premier (3), forme une gamme diatonique *.

Nous savons que le huitième son, *do*, peut servir de son initial à une nouvelle série placée à l'octave aiguë de la première (4), et que le huitième son de cette nouvelle série pourrait aussi servir de son initial à une série placée deux octaves au-dessus de la première (5), etc.

LA GAMME DIATONIQUE. ASCENDANTE.

200. — La gamme formée des notes : Do, ré, mi, fa, sol, la, si, do (6), est donc une gamme diatonique ascendante (7).

DESCENDANTE.

201. — Nommée dans l'ordre inverse : Do (8) si, la, sol, fa, mi, ré, do, la série des sept notes forme une gamme diatonique descendante (9). Le huitième son, *do*, ajouté à la série descendante, peut servir de son initial à une nouvelle série descendante placée à l'octave grave de la première et le huitième son de cette nouvelle

34e TABLEAU
Voir pl. XIX.

(1) Commencer l'exemple 1. Ecrire en haut du tableau : « Gamme diatonique ». Tracer la clé de sol, puis la note *do* et le chiffre 1 au-dessus d'elle.

(2) Ecrire cette note et le chiffre placé au-dessus d'elle, continuer de même pour les notes suivantes.

(3) Ecrire au-dessous du huitième son le chiffre 8.

(4) Ecrire : « 1re série » et tracer l'accolade au-dessus de la première série ; placer un chiffre 1 au-dessus de la note *do* et du chiffre 8 et écrire la seconde série.

(5) Tracer les premières notes de la troisième série. Achever l'exemple 1.

(6) Désigner les notes de la première série sur le tableau et les chanter.

(7) Ecrire le mot : « ascendante » au commencement et au-dessus de la première portée.

(8) Agir de même que pour tracer l'exemple 1.

(9) Ecrire : « *descendante* » au-dessus et au commencement de la troisième portée et continuer à écrire l'ex. 2 tout en l'expliquant.

* Le mot : *diatonique*, vient des deux mots grecs : *dia*, entre et *tonos*, ton ; il signifie : qui procède par les tons naturels de la gamme. (Stappers-Dictionnaire synoptique d'étymologie française.)

série pourrait aussi servir de son initial à une autre série placée deux octaves au-dessous de la première série.

On pourrait donc, en procédant de l'une ou de l'autre de ces deux manières, obtenir une gamme diatonique ascendante ou descendante de plusieurs octaves.

LES DEGRÉS DE LA GAMME DIATONIQUE.

202. — Les sept sons qui forment la gamme diatonique prennent le nom de : degrés.

Les degrés se comptent en partant du son initial grave.

Ainsi le premier son, Do, est le premier degré de la gamme diatonique de Do (10); le second son, Ré, est le second degré; le troisième son, Mi, est le troisième degré; le quatrième son, Fa, est le quatrième degré; le cinquième son, Sol, est le cinquième degré; le sixième son, La, est le sixième degré; le septième son, Si, est le septième degré. Le huitième son, Do, est l'octave supérieure du premier degré.

(10) Commencer l'exemple 3. Tracer la clé de sol sur la première portée; puis la note do et écrire au-dessus d'elle : « 1er degré ».
Agir de même pour la suite de l'exemple.

DEGRÉS CONJOINTS.

MOUVEMENT CONJOINT.

203. — Lorsque les sons de la gamme diatonique se trouvent placés dans leur ordre naturel on dit qu'ils sont « conjoints », ou qu'ils se succèdent par « mouvement conjoint » *.

Ainsi : *do* et *ré* (11) sont deux degrés conjoints entre eux; *ré* et *mi* (11), *mi* et *fa*, *fa* et *sol*, etc., sont des *degrés conjoints entre eux* (12).

(11) Désigner ces deux notes dans l'exemple 3 et les chanter.

(12) Ecrire : « Degrés conjoints » au-dessous de la gamme diatonique tracée sur la première portée.

DEGRÉS DISJOINTS.

MOUVEMENT DISJOINT.

204. — Au contraire, si les degrés ne se succèdent pas dans l'ordre naturel, si l'on chante, par exemple, le troisième degré : Mi (13), puis le septième : Si (14), ces deux degrés sont dits : degrés disjoints ** (15) et forment un « mouvement disjoint ».

(13) Ecrire cette note, exemple 4.

(14) Ecrire cette note et chanter l'exemple 4.

(15) Ecrire : « degrés disjoints » au-dessous de l'exemple 4.

LE TON ET LES DEMI-TONS.

205. — Revenons à l'étude de la *gamme diatonique* (16). Tous les degrés qui la composent (17) ne sont pas également espacés entre eux. Entre les uns la distance est plus grande, entre les autres elle est plus petite.

(16) Désigner l'exemple 3.

(17) Les désigner.

La distance la plus grande qui puisse séparer deux degrés conjoints se nomme : ton.

La distance la plus petite se nomme : demi-ton.

---

* Du latin : (*cum*, avec et *jungere*, joindre ou *jungere* (de *jugum*, joug). Mot composé désignant deux choses intimement jointes, rapprochées, voisines. En musique le terme : conjoint désigne deux degrés très rapprochés l'un de l'autre.

** Du grec : *Dia*, (radical de *Diairesis*, séparation), particule qui entre dans la composition des mots pour indiquer une idée de séparation ou de négation), et du latin : *jungere*, joindre. Mot composé désignant, en musique, deux degrés non voisins.

COMPOSITION DE LA GAMME DIATONIQUE.

206. — Du premier degré de la gamme diatonique de *do* [18] au second degré : *ré* [19], il y a un *ton* [20]; du second degré : *ré*, au troisième degré : *mi*, il y a un *ton*; du troisième degré : *mi*, au quatrième degré : *fa*, il y a un *demi-ton*; du quatrième degré : *fa*, au cinquième degré : *sol*, il y a un *ton*; du cinquième degré : *sol*, au sixième degré : *la*, il y a un *ton*; du sixième degré : *la*, au septième degré : *si*, il y a un *ton*; du septième degré : *si*, à l'octave du premier degré : *do*, il y a un *demi-ton*.

La gamme diatonique naturelle est composée de cinq tons [21] et de deux demi-tons [21].

[18] Désigner le premier degré sur le tableau dans l'exemple 3.

[19] Désigner ce degré sur le tableau et chanter le premier, puis le second degré.

[20] Tracer la ligne courbe pointillée placée entre les deux notes et écrire le mot : « ton ».
Agir de même pour la suite de l'exemple, en faisant attention à placer au-dessus des notes, afin de les faire remarquer, les indications relatives aux deux demi-tons.

[21] Les désigner et les compter sur le tableau. Exemple 3.

NOTIONS HISTORIQUES.

207. — Le mot : *Gamme* date du XIe siècle. Voici, à ce sujet, quelques notions tirées du « Dictionnaire Synoptique d'étymologie française » de H. Stappers.

« Gamme (de *Gamma*, nom de la lettre Γ de l'alphabet grec, qui répond à notre *g*), suite « de notes disposées dans l'ordre naturel des sons ascendants ou descendants, et, particu- « lièrement, suite des sept notes principales. Pour marquer les notes de l'échelle des sons, « on se servait au XIe siècle des lettres A, B, C, D, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *aa*, *bb*, *cc*, *dd*. « La lettre A répondait au *la* au-dessous de la grosse corde du violon * ou au *la* grave du vio- « loncelle: On ajouta alors une corde au-dessous de ce *la*, le *sol* grave du violoncelle, et on le « désigna par le gamma Γ pour ne reprendre ni le G, ni le *g*. « *In primus* **, a dit Gui « d'Arrezzo lui-même, *ponitur* Γ *græcum a modernis adjunctum* ». Le *gamma* ouvrant alors la « série des sons, on a donné à cette série le nom de *gamme*. »

Dans la prochaine leçon nous aborderons l'étude du *ton* et des *demi-tons, car il en existe de deux espèces.*

* C'est-à-dire le *la* placé dans le premier interligne en clé de Fa sur la quatrième ligne.

** « En premier lieu est posé le « Gamma » grec, ajouté par les modernes. »



19e LEÇON :

Le Ton. — Division du Ton. — Demi-ton diatonique et demi-ton chromatique. — Comma.

208. — Dans la dernière leçon nous avons appris que :

Le ton est la distance la plus grande qui puisse séparer deux degrés conjoints. Nous savons aussi qu'il existe une plus petite distance nommée demi-ton.

DIVISION DU TON EN DEUX DEMI-TONS.

Le ton peut se diviser en deux demi-tons (1). Cette division s'opère en faisant entendre un son intermédiaire placé entre les degrés espacés entre eux par un ton.

35e TABLEAU
Voir pl. XX.

MANIÈRES DE DIVISER LE TON.

209. — Il existe deux façons différentes de pratiquer la division du ton.

1° Entre deux degrés séparés par un ton soit : do-ré (2) on fait entendre un son nouveau obtenu au moyen d'un accident ascendant, affectant la note la plus grave. Soit entre do-ré on fait entendre do diésé (3).

Le ton se trouve ainsi divisé en deux demi-tons; le premier existant entre do et do diésé (4), le second entre do diésé et ré (5).

(1) Commencer l'exemple 1. Ecrire : « Division du ton », etc. Tracer la clé au commencement de la troisième portée.

(2) Ecrire, en rondes, les notes *do* et *ré* sur la troisième portée. Tracer au-dessous d'elles des lignes pointillées et écrire « ton » au-dessous des notes.

(3) Placer le *do diésé* entre les deux notes *do* et *ré*.

(4) Tracer les lignes pointillées au-dessus des notes *do* et *do diésé*. Ecrire : « demi-ton ».

(5) Tracer les lignes pointillées au-dessus des notes *do diésé* et *ré*. Ecrire : « demi-ton ».
Agir de même pour la seconde partie de l'exemple 1.

2° Entre deux degrés séparés par un ton, soit : do-ré, on fait entendre un son nouveau obtenu au moyen d'un accident descendant, affectant la note la plus aiguë, soit : entre do et ré on fait entendre ré bémolisé.

Le ton se trouve ainsi divisé en deux demi-tons; le premier existant entre do et ré bémolisé; le second entre ré bémolisé et ré naturel.

DEMI-TON DIATONIQUE ET DEMI-TON CHROMATIQUE.

210. — Nous pouvons facilement constater que ces deux demi-tons ne sont pas semblables. En effet, les uns sont formés de deux notes portant des noms semblables ; do et do diésé (6), ré bémolisé et ré naturel (6); les autres, de deux notes portant des noms différents : do diésé et ré (6), do et ré bémolisé (6).

Ces derniers demi-tons, (que nous connaissons

(6) Désigner les deux notes dans l'exemple 1.

déjà), sont semblables à ceux que contient la gamme diatonique, ce sont donc des demi-tons diatoniques (7).

Les autres (8), ceux qui ont lieu entre des notes de noms semblables, prennent le nom de demi-tons chromatiques (9) *.

(7) Ecrire « diatonique » au-dessus des demi-tons *do* ♯ -*ré* et *do-ré* ♭. Chanter les demi-tons.

(8) Les désigner.

(9) Ecrire : « chromatiques » au-dessus des demi-tons *do-do* ♯ et *ré*♭-*ré* ♮. Chanter les demi-tons.

DIVERS EXEMPLES DE DEMI-TONS CHROMATIQUES.

211. — La même note différemment altérée peut fournir quatre exemples de *demi-tons chromatiques*, ainsi : le *demi-ton chromatique* existe entre *do doublement bémolisé* et *do bémolisé* (10), entre *do bémolisé* et *do naturel*, entre *do naturel* et *do diésé*, entre *do diésé* et *do doublement diésé*.

(10) Commencer l'exemple 2. Tracer la clé. Ecrire les notes *do* ♭♭ et *do* ♭. Continuer de même pour la suite de l'exemple puis écrire : « 4 exemples de demi-tons chromatiques ».

DIVERS EXEMPLES DE DEMI-TONS DIATONIQUES.

212. — Le *demi-ton diatonique* peut, lui aussi, se trouver placé entre des notes diversement altérées mais *seul* il peut être formé de deux notes naturelles. Entre *sol doublement diésé* et *la diésé* il y a un *demi-ton diatonique* (11) ; il y en a un autre entre *la diésé* et *si ;* un autre entre *si* et *do ;* un autre entre *do* et *ré bémolisé*, un autre entre *ré bémolisé* et *mi doublement bémolisé*.

(11) Commencer l'exemple 3. Tracer la clé, écrire les notes : *sol* doublement diésé et *la* diésé. Continuer de même pour la suite de l'exemple puis écrire : « 5 exemples de demi-tons diatoniques ». Interroger, puis effacer le 35e tableau.

INÉGALITÉS DES DEMI-TONS.

213. — Les deux demi-tons qui partagent le ton ne sont pas d'égale grandeur. L'un est plus grand que l'autre.

COMMA. DIVISION DU TON EN 9 COMMAS

Ceci tient à ce que le ton est aussi divisible en neuf parties égales nommées : Commas **.

Le comma est la distance la plus petite que l'oreille humaine puisse apprécier. Le demi-ton chromatique contient cinq commas, le demi-ton diatonique en contient quatre (12).

36e TABLEAU
Voir pl. XX.

214. — Essayons de nous rendre un compte exact de ceci. Supposons que les *commas* sont, chacun, un degré d'un escalier qui mène de *do* à *ré* (13). Nous aurons donc neuf degrés (14), ou *neuf commas* ; *do* sera placé au commencement du premier degré (ou au commencement du premier *comma*) (15), *ré* à la terminaison du neuvième degré ou neuvième *comma* (16).

Si l'on veut obtenir le *demi-ton chromatique* en premier on placera *ut diésé* au-dessus du commencement du sixième degré ou sixième comma (17). On aura ainsi *un demi-ton chromatique* ou *cinq*

(12) Ecrire en haut du tableau : « Division du ton en 9 commas ou deux demi-tons inégaux ».

(13) Commencer l'exemple 1. Tracer les degrés.

(14) Les compter puis écrire les chiffres au-dessus de chacun d'eux et le mot « comma » au-dessous.

(15) Ecrire « do » ou « ut » au commencement du 1er degré de l'escalier représentant les commas.

(16) Ecrire « ré » à la fin du neuvième comma.

(17) Ecrire : « ut ♯ » au-dessus de la portée, à la jonction des 5e et 6e commas.

* Du grec : (*chroma* : couleur et du latin : *chromaticus*). Ce terme est, par analogie, employé en musique pour désigner une même note différemment altérée, en d'autres termes pour désigner les variations d'une même note ; do doublement bémolisé, do bémolisé, do naturel, do diésé, do doublement diésé sont cinq manières d'être d'une seule note.

** Du grec : *komé*, (segment).

commas de *do* à *do diésé* ([18]) ; *un demi-ton diatonique, ou quatre commas*, de *do diésé* à *ré* ([19]).

Inversement, si l'on place *ré bémolisé* au commencement du cinquième degré ou cinquième *comma* ([20]), on aura *un demi-ton diatonique* ou *quatre commas de do* à *ré bémolisé* et *un demi-ton chromatique* ou *cinq commas* de *ré bémolisé* à *ré naturel*.

De *do* à *ré* il y aura toujours *un ton* ou *neuf commas* ([21]).

([18]) Ecrire : « demi-ton chromatique ou 5 commas » et tracer les lignes pointillées au-dessus de ces mots.

([19]) Ecrire : « demi-ton diatonique ou 4 commas » et tracer les lignes pointillées.

([20]) Procéder de même que pour la première partie de l'exemple 1, mais placer les indications au-dessous de l'échelle des commas.

([21]) Ecrire au-dessus et au-dessous de l'exemple : « 1 ton ou 9 commas » et tracer les lignes pointillées entourant ces mots.

SYSTÈME DIT ACCORD TEMPÉRÉ. ÉGALITÉ DES DEMI-TONS.

215. — La division inégale du ton, appréciable dans les instruments sur lesquels l'exécutant forme lui-même le son : violon, flûte, voix humaine, n'existe nullement dans les instruments à sons fixes ; piano, orgue, harpe, etc.

Ces derniers instruments sont soumis à l'Accord Tempéré ou tempérament, grâce auquel le ton, toujours divisé en neuf commas, se subdivise aussi en deux demi-tons égaux, c'est-à-dire contenant chacun quatre commas et demi, les notes do diésé et ré bémolisé se trouvant toutes deux placées au milieu du cinquième comma ([22]).

([22]) Faire l'exemple 2 comme on a fait l'exemple 1, mais en plaçant les noms des notes : « do ♯ » et « ré ♭ » au milieu du cinquième comma.

Nous reviendrons sur ces deux manières de diviser le *ton* et sur leurs conséquences dans la prochaine leçon consacrée à l'*enharmonie*.



20e LEÇON :

L'Enharmonie. — L'Accord tempéré.

216. — En musique on nomme Enharmonie*, (ou Synonymie), le rapport intime, la similitude plus ou moins parfaite existant entre les notes qui, ne portant pas le même nom, ont à peu près, ou complètement, le même son. *L'ENHARMONIE.*

Nous avons vu dans la précédente leçon que :

Le ton est partagé en deux demi-tons inégaux dont l'un, le demi-ton chromatique, contient cinq commas et le second, le demi-ton diatonique, quatre. Les deux notes pouvant séparer le ton en deux demi-tons sont espacées entre elles par un comma; leur son est à peu près semblable, elles se trouvent donc en rapport enharmonique imparfait. *DIVISION INÉGALE DU TON. DEMI-TONS INÉGAUX.* *ENHARMONIE INCOMPLÈTE OU IMPARFAITE.*

217. — Par suite de cette division inégale du ton les notes chromatiques se trouvent donc, en quelque sorte, entrecroisées et nous avons pour toutes les notes, (sauf une, le Sol dièsé, qui n'a pour note enharmonique que le La bémolisé), deux sons enharmoniques; soit, pour une note naturelle, la note précédente altérée au moyen d'un accident ascendant et placée un comma au-dessus d'elle et la note suivante, altérée au moyen d'un accident descendant et placée un comma au-dessous d'elle [1]. Les sons enharmoniques peuvent donc se trouver séparés par un ou par deux commas.

Exemples [2]. — *Do doublement bémolisé* est plus grave d'un comma que *si bémolisé* et *la dièsé* est plus haut d'un comma que cette dernière note. Ce sont *trois notes enharmoniques.*

Do bémolisé est plus grave d'un comma que *si*, et *la doublement dièsé* est plus haut d'un comma que cette dernière note ; ce sont encore *trois notes enharmoniques*, etc.

37e TABLEAU
Voir pl. XXI.

[1] Commencer l'exemple 1. Ecrire en haut du tableau : « Rapports des notes chromatiques », etc. Tracer les divisions verticales représentant les commas.

[2] Commencer les exemples contenus dans l'exemple 1 et les écrire à mesure qu'on les explique.

218. — Le premier genre d'enharmonie, (enharmonie incomplète) pratiqué par les instruments sur lesquels l'exécutant forme lui-même le son : voix humaine, violon, etc., serait impraticable sur les instruments à clavier, comme le piano, l'orgue, les harpes, etc.

Nous expliquerons tout à l'heure pourquoi. Rappelons tout d'abord que :

Pour ces derniers instruments, on se sert d'une autre division du ton qui consiste à partager celui-ci en deux parties égales et à attribuer à chacun des demi-tons, quatre commas et demi. *DIVISION ÉGALE DU TON. DEMI-TONS ÉGAUX.*

Cette seconde manière de diviser le ton se nomme : accord tempéré ou tempérament. *ACCORD TEMPÉRÉ OU TEMPÉRAMENT.*

* Du grec : *en*, (dans), et : *harmos*, (assemblage, arrangement), et du latin : *harmonica.*

ENHARMONIE COMPLÈTE OU PARFAITE.

Grâce à la division égale du ton, les notes qui étaient espacées entre elles par un ou par deux commas ont exactement le même son (³) et se trouvent en rapport enharmonique parfait.

Ainsi (⁴) *do doublement bémolisé*, *si bémolisé* et *la diésé* auront le même son et seront *trois notes complètement enharmoniques* ; il en sera de même de *do bémolisé*, *si naturel* et *la doublement diésé;* de *ré doublement bémolisé*, de *do naturel* et de *si diésé*, etc.

(³) Commencer l'exemple 2. Ecrire : « Rapports des notes chromatiques dans les instruments soumis à l'accord tempéré », etc. Tracer les divisions verticales représentant les commas.

(⁴) Commencer les exemples contenus dans l'exemple 2 et les écrire à mesure qu'on les explique.

219. — Je ferai seulement remarquer que *l'octave naturelle* (de *do* en *do*), *contenant cinquante-trois commas* (*), tous les demi-tons placés entre les notes naturelles et les notes altérées, et entre ces dernières seulement, contiendront, (théoriquement), quatre commas et demi et que seuls les demi-tons naturels, (placés dans la gamme diatonique entre les troisième et quatrième degrés et les septième et huitième degrés devraient, (toujours théoriquement), garder leur composition de quatre commas.

Dans la pratique ce demi-comma est absolument impossible à distinguer et l'on a coutume de dire que

Tous les demi-tons sont égaux dans l'accord tempéré (ou tempérament).

220. — Cet accord est donc un système grâce auquel on peut jouer sur la même touche, ou exécuter sur la même corde, les sons enharmoniques.

Sur un piano, par exemple, les notes : *si doublement diésé*, *do diésé* et *ré doublement bémolisé s'exécutent sur la même touche.*

UTILITÉ DE L'ACCORD TEMPÉRÉ.

Pour les instruments à clavier : piano, orgue, harmonium, et pour d'autres tels que la harpe, l'*accord tempéré* est donc fort utile.

En effet, ces instruments ne pourraient guère exister sans lui. Nous allons en faire comprendre la raison.

L'octave naturelle, ou espace compris entre la première note d'une série naturelle : *ut* et la première note de la série suivante : *ut*, devrait, chaque note pouvant être altérée de quatre façons différentes, contenir trente-cinq sons : sept sons naturels, sept bémolisés, sept doublement bémolisés, sept diésés et sept doublement diésés : soit $7 \times 5 = 35$.

Il faudrait donc trente-cinq touches ou trente-cinq cordes pour exécuter ces trente-cinq sons ?

Or le piano, par exemple, contenant à peu près toute l'étendue de l'échelle musicale, soit : environ 8 octaves, devrait posséder un clavier contenant environ 280 touches, $(35 \times 8 = 280)$.

Un clavier renfermant ce nombre de touches serait trois fois plus long qu'un clavier ordinaire, (celui-ci comprenant environ 90 touches). On voit clairement la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, où serait un exécutant de se servir, à lui seul, d'un pareil instrument ?

* L'octave naturelle (ou *Octave juste*) est composée de cinq tons et de deux demi-tons diatoniques. Or :

$$\begin{array}{l} 5 \times 9 = 45 \text{ commas} \\ 2 \times 4 = \underline{\ 8\ \ —\ } \\ \qquad\quad 53 \text{ commas.} \end{array}$$

Les traits composés d'octaves successives ne pourraient être exécutés qu'avec le secours des deux mains ; les tierces auraient à peu près la grandeur de l'octave et pour jouer la moindre gamme il faudrait sauter de cinq en cinq touches.

Ceci manquerait de sens pratique et, comme on le voit,

221. — L'accord tempéré est absolument nécessaire aux instruments d'une grande tessiture.

APPLICATION DE L'ACCORD TEMPÉRÉ AU PIANO.

Nous avons vu que l'*accord tempéré* ramenait à douze les trente-cinq sons contenus dans l'octave naturelle.

Etudions, à présent, l'application de ce procédé sur un *instrument à clavier* : le *piano* (5).

Celui-ci contient douze touches, (sept blanches et cinq noires), par octave (6).

Il est évident que nous ne pouvons partager également trente-cinq sons par douze touches? Il manquerait un son, puisque $3 \times 12 = 36$.

Donc, nous aurons :

Sur onze touches, trois notes enharmoniques et *sur une touche, deux seulement.*

En effet :

Sur la *première touche* (7), *(blanche)*, nous trouvons les notes : *si diésé* (8), *do, ré doublement bémolisé ;*

Sur la *seconde touche, (noire)*, les notes : *si doublement diésé, do diésé, ré bémolisé ;*

Sur la *troisième, (blanche) : do doublement diésé, ré, mi doublement bémolisé;*

Sur la *quatrième, (noire) : ré diésé, mi bémolisé, fa doublement bémolisé;*

Sur la *cinquième, (blanche) : ré doublement diésé, mi, fa bémolisé;*

Sur la *sixième, (blanche) : mi diésé, fa, sol doublement bémolisé;*

Sur la *septième, (noire) : mi doublement diésé, fa diésé, sol bémolisé;*

Sur la *huitième, (blanche): fa doublement diésé, sol, la doublement bémolisé;*

Sur la *neuvième touche, (noire)*, nous ne trouvons que deux notes enharmoniques : *sol diésé* et *la bémolisé;*

Sur la *dixième touche, (blanche)*, nous trouvons les notes : *sol doublement diésé, la, si doublement bémolisé ;*

Sur la *onzième*, (*noire*) *: la diésé, si bémolisé, do doublement bémolisé ;*

Et enfin sur la *douzième*, (*blanche*) *: la doublement diésé, si, do bémolisé.*

REMARQUE.

222.— On voit par cette nomenclature que *seules les touches blanches servent aux notes naturelles*, mais qu'elles peuvent également recevoir des *notes altérées* et que *les touches noires servent exclusivement à ces dernières.*

Nous reviendrons sur l'*enharmonie* lorsque nous parlerons des *intervalles* et des *gammes enharmoniques*,

Dans la prochaine leçon nous commencerons l'étude des *intervalles musicaux.*

(5) Effacer le 37e tableau.

38e TABLEAU
Voir pl. XXI.

(6) Ecrire en haut du tableau : « Les 35 sons, (formés par les 7 notes naturelles », etc.), puis tracer le clavier, placer la clé de sol sur la seconde portée et tracer dans celle-ci les divisions verticales pointillées correspondant aux touches du clavier.

(7) Désigner cette touche.

(8) Ecrire les notes sur la portée, au-dessus des touches dessinées et dans la division correspondant à la touche indiquée. Continuer de même pour tracer le reste de l'exemple.

21e LEÇON :

Les Intervalles.

LES INTERVALLES.

223. — Dans les dernières leçons nous avons appris à mesurer les *distances qui peuvent exister entre deux degrés conjoints.* Nous savons que celles-ci portent les noms de *Ton* ou de *Demi-ton*, *chromatique*, ou *diatonique.*

Nous devons à présent apprendre à mesurer et à nommer les *distances pouvant séparer les degrés conjoints et les degrés disjoints.*

224. — La distance qui sépare un son d'un autre son prend le nom général d'Intervalle. Un intervalle peut être ascendant ou descendant.

INTERVALLE ASCENDANT.

225. — Un intervalle est dit : ascendant lorsque le premier des deux sons qui le composent est le plus grave [1].

Exemple. — Du *la* placé dans le second interligne, (en clé de sol sur la seconde ligne) [2], au *mi*, placé dans le quatrième interligne [3], il y a un *intervalle ascendant* [4].

39e TABLEAU
Voir pl. XXII.

INTERVALLE DESCENDANT.

226. — Un intervalle est dit : descendant lorsque le premier des deux sons qui le composent est le plus aigu.

Exemple. — Du *ré* placé sur la quatrième ligne, (en clé de sol sur la seconde ligne), au *fa*, placé dans le premier interligne, il y a un *intervalle descendant.*

(1) Commencer l'exemple 1. Tracer la clé de sol.

(2) Ecrire le *la* et, au-dessus de lui : « son grave ». Chanter le *la.*

(3) Ecrire le *mi* et, au-dessus de lui : « son aigu ». Chanter le *mi.*

(4) Ecrire : « Intervalle ascendant » au-dessus de l'exemple. Le chanter. Faire de même l'exemple 2, relatif à l'intervalle descendant.

REMARQUE.

227. — On doit toujours considérer les intervalles comme étant ascendants à moins que le contraire soit spécifié.

Ainsi, si on demande : « Quelle est la *quarte* de *fa ?* », il est sous-entendu que l'*intervalle* demandé est *ascendant.*

MANIÈRE DE MESURER LES INTERVALLES.

228. — On mesure les intervalles par le nombre de degrés qu'ils contiennent, (y compris le premier et le dernier).

NOMS DES INTERVALLES.

229. — Les intervalles tirent leurs noms du nombre de degrés qu'ils contiennent [5].

L'intervalle contenant deux degrés se nomme : seconde.

(5) Commencer l'exemple 3. Tracer la clé de sol au commencement de la 3e portée.

EXEMPLE. — De *do* à *ré* (6), il y a deux degrés (7), (*do*, *ré*), ou une *seconde* (8).

L'intervalle contenant trois degrés se nomme : tierce.

EXEMPLE. — De *do* à *mi*, il y a *trois degrés*, (*do*, *ré*, *mi*), ou une *tierce*.

L'intervalle contenant quatre degrés se nomme : quarte.

EXEMPLE. — De *do* à *fa*, il y a *quatre degrés*, (*do*, *ré*, *mi*, *fa*), ou une *quarte*.

(6) Ecrire les notes *do* et *ré*.

(7) Ecrire les chiffres 1 et 2 au-dessus des deux notes.

(8) Ecrire : « seconde (2de) », au-dessus de l'intervalle. Tracer les lignes pointillées délimitant cette partie de l'exemple. Les exemples suivants seront tracés selon la même méthode, mais les *sons intermédiaires* placés entre la première et la dernière note de chaque intervalle seront écrits en notes pleines et petites afin de les rendre plus distinctes.
On procédera de même pour écrire les exemples 4 et 5.

L'intervalle contenant cinq degrés se nomme : quinte.

EXEMPLE. — De *do* à *sol*, il y a *cinq degrés*, (*do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*), ou une *quinte*.

L'intervalle contenant six degrés se nomme : sixte.

EXEMPLE. — De *do* à *la*, il y a *six degrés*, (*do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*), ou une *sixte*.

L'intervalle contenant sept degrés se nomme : septième.

EXEMPLE. — De *do* à *si*, il y a *sept degrés*, (*do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*), ou une *septième*.

L'intervalle contenant huit degrés se nomme : octave.

EXEMPLE. — De *do* à *do* (aigu), il y a *huit degrés*, (*do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*), ou une *octave*.

L'intervalle contenant neuf degrés se nomme : neuvième.

EXEMPLE. — De *do* à *ré* (aigu), il y a *neuf degrés*, (*do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*), ou une *neuvième*, etc.

Comme on a pu le remarquer tous les noms des *intervalles* rappellent le nombre de degrés dont ils sont composés, seul le nom : *Octave* peut sembler moins facile à comprendre. *REMARQUE.*

Rappelons que ce mot vient du latin : *Octo* qui signifie *huit* ; ce qui suffira à justifier le nom donné à *l'intervalle* contenant *huit degrés*.

230. — Quoique le demi-ton chromatique ne contienne pas, à proprement parler, deux degrés différents, il doit, (les deux sons qui le composent étant, distants de cinq commas), être considéré comme un intervalle. Il prend donc le nom d'intervalle chromatique. *INTERVALLE CHROMATIQUE OU DEMI-TON CHROMATIQUE.*

EXEMPLE. — De *do* à *do dièsé*, il y a *cinq commas*, ou un *demi-ton chromatique*, (ou encore un *intervalle chromatique*) (9).

(9) Ecrire l'exemple 4.

Nous verrons dans une prochaine leçon que le *demi-ton diatonique* porte aussi un autre nom : *seconde mineure* et que le *ton* prend le nom de *seconde majeure*. *REMARQUE RELATIVE AU DEMI-TON DIATONIQUE.*

Le *ton* et les *demi-tons chromatique* et *diatonique* sont donc de *petits intervalles*.

231. — On nomme Unisson, le même son produit par plusieurs voix ou par plusieurs instruments. *L'UNISSON.*

L'Unisson n'est point un intervalle, puisqu'il ne contient qu'un seul degré.

Exemple. — De *do* à *do* il n'y a qu'*un seul degré*, donc un *unisson*.

Cependant l'*unisson* possédant une propriété commune avec les intervalles, (il peut, comme eux, être *renversé*) *, doit être mentionné ici (10).

(10) Ecrire l'exemple 5.

Dans la prochaine leçon on étudiera le *redoublement des intervalles*.

* Voir à la 26e leçon la signification du terme : *intervalle renversé*.



22e LEÇON :

Le redoublement des intervalles.

232. — Dans la dernière leçon, nous avons appris ce qu'est un *intervalle* et quelles sont les diverses sortes d'*intervalles ;* nous allons, à présent, nous occuper du classement des *intervalles* en *intervalles simples* et *intervalles redoublés*. *REDOUBLEMENT DES INTERVALLES.*

Lorsqu'un intervalle ne dépasse pas l'étendue de l'octave (juste), il est dit simple. Lorsqu'il la dépasse, il est dit : redoublé.

233. — En conséquence, les intervalles simples sont (1) **: la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte, la septième et l'octave.** *INTERVALLES SIMPLES.*

Nous apprendrons, par la suite, que la septième et l'octave sont *parfois* des intervalles redoublés *. *REMARQUE.*

234. — Les intervalles redoublés sont (2) **: la neuvième, la dixième, la onzième, la douzième, etc.** *INTERVALLES REDOUBLÉS.*

235. — Tous les intervalles peuvent être redoublés à une ou plusieurs octaves, c'est-à-dire que l'une des deux notes constitutives de l'intervalle peut être placée à une ou plusieurs octaves supérieures ou inférieures.

Ainsi, la *quarte : do, fa* (3) peut être *redoublée à l'octave supérieure* (4). Elle devient alors une *onzième* (5).

Elle deviendrait une *dix-septième*, si elle était *redoublée à deux octaves supérieures* (6).

40e TABLEAU
Voir pl. XXII.

(1) Tracer les lignes pointillées limitant les exemples 1, 2 et 3 ; puis, faire l'exemple 1.

(2) Faire l'exemple 2.

(3) Commencer l'exemple 3. Ecrire : « Intervalle simple : quarte » et faire l'exemple.

(4) Ecrire : « Intervalles redoublés ». « quarte redoublée à une octave », et faire l'exemple.

(5) Ecrire : « Onzième ».

(6) Ecrire la fin de l'exemple 3.

236. — Tout redoublement d'un intervalle donné doit être comme ascendant, à moins que le contraire soit spécifié.

237. — Lorsqu'on veut trouver l'intervalle simple d'où dérive un inter-

* Nous ne pouvons parler ici de la 7e et de l'8ve augmentées, n'ayant pas encore appris la classification des intervalles ; cependant ces *intervalles, dépassant l'étendue de l'octave juste,* sont des *intervalles redoublés*.

valle redoublé, on retranche autant de fois sept que ce nombre est contenu dans l'intervalle, jusqu'à ce que le nombre restant ne dépasse pas huit, chiffre représentant l'octave (juste), dernier intervalle simple.

Ainsi, pour trouver l'*intervalle simple* de la *dix-huitième*, on fera l'opération suivante : $18 - 7 = 11 - 7 = 4$ (7) *. Le chiffre restant étant quatre, l'*intervalle simple* d'où dérive la *dix-huitième* est la *quarte* (7).

(7) Faire l'exemple 4.

238. — Pour trouver le redoublement, à une ou plusieurs octaves, d'un intervalle simple, on fera l'opération contraire, c'est-à-dire on ajoutera autant de fois sept, au chiffre représentant l'intervalle simple, qu'on voudra opérer de redoublements.

Soit, trouver le *redoublement à trois octaves* de la *seconde* : $2 + 7 = 9 + 7 = 16 + 7 = 23$. (8) **. Le *redoublement à trois octaves*, de la *seconde*, est la *vingt-troisième*.

(8) Faire l'exemple 5.

Dans la prochaine leçon nous étudierons les diverses *qualifications* données aux différentes sortes d'*intervalles*.

* Ou $(18 : 7) - 4$. Ou $(7 \times 2) + 4 = 18$.

** Ou $(7 \times 3) + 2 = 23$.



23e LEÇON :

Qualification des intervalles.

Nous avons appris, dans l'avant-dernière leçon, que *les intervalles tirent leur nom du nombre de degrés qu'ils contiennent.*

Nous savons donc que *l'intervalle contenant deux degrés* se nomme *seconde*, que *l'intervalle contenant sept degrés* se nomme *septième*, etc.

239. — **Les intervalles contenant le même nombre de degrés peuvent n'être cependant pas égaux entre eux, c'est-à-dire qu'ils peuvent contenir un nombre plus ou moins grand de tons et de demi-tons.**

41e TABLEAU
Voir pl. XXIII.

Prenons, par exemple, la *tierce.*

Il existe une *tierce* entre *do* et *mi doublement bémolisé* (1). Ces deux notes étant séparées par la note *ré bémolisé* (2) il y a *un demi-ton diatonique* de *do* à *ré bémolisé* (3) et un autre *demi-ton diatonique* de *ré bémolisé* à *mi doublement bémolisé* (3). *Cette tierce est donc formée de deux demi-tons diatoniques* (4).

Il existe une autre espèce de *tierce* entre *do* et *mi bémolisé.* Ces deux notes sont séparées par la note *ré.* Or, de *do* à *ré,* il existe *un ton;* de *ré* à *mi bémolisé*, *un demi-ton diatonique. Cette seconde espèce de tierce est donc composée d'un ton et d'un demi-ton diatonique.*

Une troisième espèce de *tierce* se trouve entre les notes *do* et *mi.* Ces deux notes sont encore séparées par la note *ré.* De *do* à *ré*, il y a *un ton* et de *ré* à *mi*, *un ton. Cette espèce de tierce contient donc deux tons.*

Enfin nous trouvons une quatrième espèce de *tierce* de *do* à *mi diésé. Cette espèce de tierce est composée de deux tons,* (l'un placé entre *do* et *ré*, l'autre entre *ré* et *mi*), et *d'un demi-ton chromatique*, placé entre *mi* et *mi diésé. Cette espèce de tierce contient donc deux tons et un demi-ton chromatique.*

REMARQUE. Je ferai remarquer que, dans cette quatrième espèce de *tierce*, (5) le nombre de *degrés* est bien de *trois*, malgré la présence des *quatre notes : do* (6), *ré* (6), *mi* (6) et *mi diésé* (6); les notes *mi* et *mi diésé* formant *deux sons distincts* mais *un seul degré*, naturel, puis altéré.

Cette quatrième espèce de *tierce* est donc formée d'un *premier degré : do* (6), d'un *second degré : ré* (6) et d'un *troisième degré* naturel : *mi* (6), puis altéré : *mi diésé* (6).

(1) Commencer l'exemple 1. Ecrire en haut du tableau : « Quatre espèces de tierces ». Tracer le clé de sol sur la quatrième portée. Ecrire les notes *do* et *mi* ♭♭. Tracer les lignes pointillées délimitant les diverses parties de l'exemple 1.

(2) Placer cette note entre *do* et *mi* ♭♭.

(3) Tracer la ligne courbe pointillée séparant les deux notes et écrire : « D-T diat. ».

(4) Ecrire au-dessus de la portée : « 1re espèce de tierce ». Tracer, au-dessous les notes *do* et *mi* ♭♭, une ligne courbe pointillée et écrire : « 2 D-T. diat. ». Agir de même pour la suite de l'exemple 1.

(5) La désigner sur le tableau.

(6) Désigner cette note dans l'exemple 1.

Voici donc *quatre espèces de tierces* bien distinctes les unes des autres.

QUALIFICATIONS DES INTERVALLES.

240. — Tous les intervalles se divisent ainsi en plusieurs espèces et, pour distinguer ces espèces, on emploie des qualifications diverses qui servent à les désigner.

Les intervalles tirent donc leurs qualifications du nombre de demi-tons et de tons qu'ils contiennent.

241. — Il existe cinq genres de qualifications. qui sont (7) : diminué (8), mineur (8), juste (8), majeur (8), augmenté (8) *.

Chaque intervalle ne possède pas tous les genres de qualifications.

Les intervalles peuvent être diminués, mineurs, majeurs ou augmentés, (à deux exceptions près) ; ou : diminué, juste ou augmenté.

REMARQUE.

La *seconde* (9) *ne peut être diminuée* (10), parce qu'alors le second son se trouverait être non le plus aigu mais le grave d'un comma. Dans les instruments soumis à l'accord tempéré la *seconde diminuée* est une *enharmonie* et équivaut à l'unisson.

Exemple. — *Do* et *ré doublement bémolisé*. La seconde diminuée serait une *enharmonie*.

La *seconde* peut être *mineure* (11) ; (elle ne peut être juste (12) ; elle peut être *majeure* (13) ou *augmentée*.

La *tierce* peut être *diminuée*, *mineure ;* (elle ne peut être juste) ; elle peut être *majeure* ou *augmentée* (14).

La *quarte* peut être *diminuée*, (elle ne peut être mineure); elle peut être *juste*, (elle ne peut être majeure) ; elle peut être *augmentée*.

La quinte peut être *diminuée*, (elle ne peut être mineure) ; elle peut être *juste*, (elle ne peut être majeure) ; elle peut être *augmentée*.

La *sixte* peut être *diminuée*, *mineure*, (elle ne peut être juste) ; elle peut être *majeure* ou *augmentée*.

La *septième* peut être *diminuée*, *mineure*, (elle ne peut être juste) ; elle peut être *majeure*.

REMARQUE.

La *septième augmentée* n'est un intervalle simple que dans les instruments soumis à l'accord tempéré.

Elle est alors le *redoublement* de l'*enharmonie: do, si diésé* et l'*intervalle enharmonique* ** de l'*octave juste*.

(7) Commencer l'exemple 2. Ecrire, sur la gauche et sur la 3e portée : « Qualifications des intervalles ».

(8) Ecrire ce mot au-dessous de l'indication précédente.

(9) Ecrire, sur la 3e portée : « La seconde peut-être » et tracer les lignes délimitant les diverses parties de l'exemple 2.

(10) Tracer une ligne pointillée horizontale sous l'indication précédente et à la hauteur de l'indication : « diminuée » précédemment écrite sur le tableau.

(11) Ecrire : « mineure » sous la ligne pointillée et à la suite de la qualification « Mineur », précédemment écrite sur le tableau.

(12) Tracer une ligne pointillée horizontale sous l'indication précédente et à la suite de l'indication « juste », précédemment écrite sur le tableau.

(13) Ecrire : « majeure » à la suite de l'indication « Majeur », précédemment écrite sur le tableau et au-dessous de la ligne pointillée.

(14) Ecrire « augmentée » au-dessous de « majeure ». Agir de même pour la suite de l'exemple.

* Quelques théoriciens font mention d'*intervalles sous-diminués* ou *sur-augmentés*.

Les premiers de ces intervalles sont naturellement toujours plus petits d'un demi-ton chromatique que le même *intervalle* simplement *diminué*, ou plus grands d'un demi-ton chromatique que le même *intervalle* simplement *augmenté*.

Ces *intervalles* sont peu usités.

** Voir la 25e leçon.

Dans les instruments non soumis à l'accord tempéré, la *septième augmentée* serait un intervalle redoublé, puisque sa composition dépasserait d'*un comma* celle de l'octave juste.
Beaucoup de théoriciens ont donc coutume de dire qu'on ne peut *augmenter* la *septième*.

L'*octave* peut être *diminuée*, (elle ne peut être mineure) ; elle peut être *juste*, (elle ne peut être majeure). Les *qualifications* des *intervalles simples* s'arrêtent nécessairement à *l'octave juste* qui est le plus grand d'entre eux.

REMARQUE. L'*octave augmentée,* citée par quelques théoriciens n'est que le *redoublement* de l'*intervalle chromatique*.

REMARQUE. 242. — Les *intervalles redoublés* portent les mêmes *qualifications* que les *intervalles simples* dont ils dérivent.

ESSAI DE CLASSIFICATION RATIONNELLE DES INTERVALLES.

42e TABLEAU
Voir pl. XXIII.

243. — A cette classification usuelle, mais absolument irrationnelle, du moins à notre avis, on pourrait opposer une classification plus rationnelle, basée sur les rapports de toute note naturelle avec les autres notes prises successivement dans leurs cinq états chromatiques.

L'Unisson lui-même prendrait place dans cette nouvelle classification mais il n'aurait que les trois qualifications : (juste, majeur et augmenté).

On remarquera que les cinq qualifications seraient employées pour chaque intervalle et que, *si nous prenions* do *pour point de départ*, tous les intervalles placés entre la note naturelle et une note doublement bémolisée seraient dits : diminués ; tous les intervalles placés entre la note naturelle et une note bémolisée, seraient dits : mineurs; les intervalles placés entre la note naturelle et une note naturelle seraient dits justes; les intervalles placés entre la note naturelle et une note diésée seraient dits majeurs et enfin tous les intervalles placés entre la note naturelle et une note doublement diésée seraient dits augmentés. Il y aurait là : nous semble-t-il une *base* un peu plus logique, permettant de *qualifier* certains rapports existants entre les sons, rapports souvent pratiqués, et n'ayant pas, à l'heure actuelle de *Qualification* propre.

Certains intervalles sont en effet, employés par les compositeurs, et l'on ne peut leur appliquer que les *qualifications* exceptionnelles : *sous-diminué*, *sur-augmenté*, termes manquant de précision, puisque d'après la Théorie en usage, tous les intervalles ne portent pas les mêmes *qualifications*.



24e LEÇON :

Composition des intervalles.

COMPOSITION DES INTERVALLES.

Nous allons apprendre la *composition des intervalles,* c'est-à-dire le nombre de tons et de demi-tons qu'ils contiennent.

Nous savons déjà que c'est de ce *nombre* que les intervalles tirent leurs *qualifications diverses.*

43e TABLEAU
Voir pl. XXIV.

244. — Il existe *trois sortes de secondes* [1] :

1° La *seconde mineure* [2], exemple : de *do* à *ré bémolisé* [3]. Cette *seconde* est composée d'*un demi-ton diatonique* [4].

2° La *seconde majeure,* exemple : de *do* à *ré.* Cette *seconde* est composée d'*un ton.*

3° La *seconde augmentée*, exemple : de *do* à *ré diésé.* Cette *seconde* est composée d'*un ton* et *d'un demi-ton chromatique.*

Il existe *quatre sortes de tierces :*

1° La *tierce diminuée*, exemple : de *do* à *mi doublement bémolisé.* Cette *tierce* est composée de *deux demi-tons diatoniques.*

2° La *tierce mineure,* exemple : de *do* à *mi bémolisé.* Cette *tierce* est composée *d'un ton* et *d'un demi-ton diatonique.*

3° La *tierce majeure,* exemple : de *do* à *mi.* Cette *tierce* est composée de *deux tons.*

4° La *tierce augmentée*, exemple : de *do* à *mi diésé.* Cette *tierce* est composée de *deux tons* et d'*un demi-ton chromatique.*

Il existe *trois sortes de quartes :*

1° La *quarte* ~~*augmentée*~~ diminuée, exemple : de *do* à *fa bémolisé.* Cette *quarte* est composée d'*un ton* et de *deux demi-tons diatoniques.*

2° La *quarte juste*, exemple : de *do* à *fa.* Cette *quarte* est composée de *deux tons* et d'*un demi-ton diatonique.*

3° La *quarte augmentée*, exemple : de *do* à *fa diésé.* Cette *quarte* est composée de *trois tons,* ce qui lui vaut le surnom de *Triton*;

REMARQUE.

Dans le mode mineur * on a l'habitude de dire qu'elle est composée de *deux tons, un*

(1) Commencer le tableau. Ecrire : « Composition des intervalles simples », puis « 2des », dans l'angle formé par les lignes pointillées au-dessus de la portée et tracer la clé de sol sur la portée supérieure.

(2) Ecrire : « min. » dans la première division formée par les lignes pointillées au-dessus de la portée supérieure.

(3) Tracer ces deux notes dans la première division.

(4) Ecrire, au-dessus de la première portée : « D-T diat. ». Continuer de même pour chacun des intervalles suivants en ayant soin, chaque fois qu'on passe à un nouveau genre d'intervalle, de placer l'indication représentant celui-ci : 3ces, 4tes, etc., dans l'angle formé, à gauche, par les lignes pointillées placées au-dessus des portées, lignes qui seront tracées à l'avance.

* Voir dans la 3e partie l'explication de ce mot.

demi-ton diatonique, et *demi-ton chromatique*, parce qu'elle est plus facilement divisible de cette façon *, en ce mode.

Il existe *trois sortes de quintes :*

1° La *quinte diminuée*, exemple : de *do* à *sol bémolisé*. Cette *quinte* est composée de *deux tons* et de *deux demi-tons diatoniques*.

2° La *quinte juste*, exemple : de *do* à *sol*. Cette *quinte* est composée de *trois tons* et d'*un demi-ton diatonique*.

3° La *quinte augmentée*, exemple : de *do* à *sol diésé*. Cette *quinte* est composée de *trois tons*, *un demi-ton diatonique* et *un demi-ton chromatique*.

REMARQUE. Il est évident que, théoriquement, on pourrait la dire composée de *quatre tons* mais dans la pratique, étant donnée la construction des gammes**, c'est la première formule qui prévaut.

Il existe *quatre sortes de sixtes :*

1° La *sixte diminuée*, exemple : de *do* à *la doublement bémolisé*. Cette *sixte* est composée de *deux tons* et *trois demi-tons diatoniques*.

2° La *sixte mineure*, exemple : de *do* à *la bémolisé*. Cette *sixte* est composée de *trois tons* et de *deux demi-tons diatoniques*.

3° La *sixte majeure*, exemple : de *do* à *la*. Cette *sixte* est composée de *quatre tons* et d'*un demi-ton diatonique*.

4° La *sixte augmentée*, exemple : de *do* à *la diésé* Cette *sixte* est composée de *quatre tons*, *un demi-ton diatonique* et *un demi-ton chromatique*.

REMARQUE. Théoriquement, il est évident qu'on peut la dire composée de *cinq tons*, mais pratiquement, pour la raison fournie précédemment, c'est à la première formule qu'on doit donner la préférence.

Il existe *trois sortes de septièmes :*

1° La *septième diminuée*, exemple : de *do* à *si doublement bémolisé*. Cette *septième* est composée de *trois tons* et de *trois demi-tons diatoniques*.

2° La *septième mineure*, exemple : de *do* à *si bémolisé*. Cette *septième* est composée de *quatre tons* et de *deux demi-tons diatoniques*.

3° La *septième majeure*, exemple : de *do* à *si*. Cette *septième* est composée de *cinq tons* et d'*un demi-ton diatonique*.

Il existe *deux sortes d'octaves :*

1° L'*octave diminuée*, exemple : de *do* au *do bémolisé aigu*. Cette *octave* est composée de *quatre tons* et de *trois demi-tons diatoniques*.

2° L'*octave juste*, exemple : de *do* au *do aigu*. Cette *octave* est composée de *cinq tons* et de *deux demi-tons diatoniques*.

245. — Enfin *il existe un petit intervalle*, dont j'ai déjà parlé, et qui n'est pas qualifié parce qu'*il ne contient qu'un seul degré*, mais cependant

* Exemple : dans le ton de *la*, (*mode mineur*), la *quarte augmentée* placée entre les notes *ré* et *sol diésé* s'analyse ainsi : de *ré* à *mi :* un ton ; de *mi* à *fa :* un demi-ton diatonique ; de *fa* à *sol :* un ton ; de *sol* à *sol diésé :* un demi-ton chromatique. Soit : *deux tons, un demi-ton diatonique et un demi-ton chromatique.*

** Voir dans la 3e partie la signification de ce terme.

cependant *deux sons, distants l'un de l'autre de cinq commas*, (distance théorique), ou d'*un demi-ton chromatique*.

C'est l'*intervalle chromatique*, exemple : de *do* à *do dièsé*. Cet intervalle est composé d'*un demi-ton chromatique*.

REMARQUES.

246. — Quelques théoriciens ne placent pas le *demi-ton chromatique* parmi les *intervalles*, parce qu'il ne contient qu'*un degré* et qu'il n'est, en somme qu'un *unisson augmenté*. Or, l'*unisson* n'est pas considéré comme un *intervalle*.

Cependant, étant donné que *le demi-ton chromatique* possède, au même titre que les intervalles, une *composition*, qu'il est *renversable* et *redoublable*, puisque son *redoublement* a souvent, et fautivement, été classé parmi les *intervalles simples* sous le nom d'*octave augmentée* (*), la place de l'*intervalle chromatique* est à côté des *intervalles simples*.

Nous n'avons point nommé la *septième augmentée*, (exemple : de *do* à *si dièsé*), parce que *cet intervalle est le plus souvent regardé comme non existant.*

En effet, rappelons que, dans les instruments *non soumis* à *l'accord tempéré* il dépasse l'octave juste d'*un comma* et n'est donc que le *redoublement* de ce dernier, mais dans les instruments soumis au *Tempérament* il est l'*enharmonie* de l'*octave juste* et sa composition est de *cinq tons, un demi-ton diatonique* et *un demi-ton chromatique*, (théoriquement : *six tons*).

MNÉMONIQUE.

247. Une mnémonique permet de se rendre facilement compte de la nature d'un intervalle sans avoir besoin de mesurer sa composition; mais pour l'employer, il faut connaître la théorie des modes et des tonalités majeures (**).

Cette mnémonique doit cependant, vu son utilité, être mentionnée ici. Elle trouvera son application par la suite.

Dans les *gammes majeures* tout *intervalle ascendant* dont la *note* la plus *grave* est la *tonique* est *majeur* ou *juste*.

Dans les *mêmes gammes* tout *intervalle descendant* dont la *note* la plus *aiguë* est la *tonique* est *mineur* ou *juste*.

Sachant d'autre part que :

1° Tout *intervalle diminué* est plus petit d'un demi-ton chromatique que le même intervalle mineur ou juste.

2° Tout *intervalle diminué* est plus petit de deux demi-tons chromatiques que le même intervalle majeur.

3° Tout *intervalle mineur* est plus petit d'un demi-ton chromatique que le même intervalle majeur, (*et vice-versa*).

4° Tout *intervalle augmenté* est plus grand d'un demi-ton chromatique que le même intervalle majeur ou juste.

5° Tout *intervalle augmenté* est plus grand de deux demi-tons chromatiques que le même intervalle mineur. Il sera dès lors facile de déterminer la nature d'un intervalle quelconque.

On n'aura, pour ce faire, qu'à considérer, (momentanément), comme *tonique* la *note grave* de l'*intervalle ascendant* à déterminer, ou la *note aiguë* de l'*intervalle descendant*.

Premier exemple : On veut savoir quel *intervalle* existe entre les notes *ré* et *la dièsé*.

Il y a *cinq degrés* entre ces deux notes, donc une *quinte*.

Dans le *ton de ré*, (*mode majeur*), il existe une quinte juste entre les notes *ré*, (*tonique*) et *la*. *La dièsé* étant placé un demi-ton chromatique au-dessus de *la naturel*, notre *intervalle*

* Tout *intervalle* dépassant l'*octave juste* est un *redoublement*, donc la prétendue *octave augmentée* en est un, celui de l'*intervalle chromatique*.

** Voir dans la troisième partie de la théorie, les leçons sur les tonalités majeures.

est plus grand d'un demi-ton chromatique que la quinte juste. C'est donc une *quinte augmentée*.

Deuxième exemple : On veut savoir quel *intervalle descendant* existe entre les notes *mi bémolisé* et *si*.

Il y a *quatre* degrés entre ces deux notes, donc une *quarte*.

Dans le ton de *mi bémol*, (*mode majeur*, *gamme descendante*), il existe une quarte juste descendante entre les notes *mi bémolisé* (*tonique*) et *si bémolisé*. *Si naturel* étant placé un demi-ton chromatique au-dessus de *si bémolisé*, notre *intervalle descendant* est plus petit d'un demi-ton chromatique que la quarte juste. C'est donc une *quarte diminuée*.



25e LEÇON :

Intervalles enharmoniques.

INTERVALLES ENHARMONIQUES

248. — On nomme : intervalles enharmoniques, les intervalles dont l'une des deux notes extrêmes est semblable comme nom et comme son mais dont les secondes notes portent des noms dissemblables, tout en ayant, à peu près, ou complètement, le même son.

Exemple. — *Do-sol bémolisé* et *do-fa diésé* *.

249. — Chaque intervalle a un intervalle enharmonique.
Nous allons en dresser la liste.

Nous omettons volontairement l'*unisson* (*do-do*), *enharmonique* de l'*enharmonie* (*do-si diésé*), l'*unisson* ne pouvant être regardé comme un *intervalle* ([1]).

L'*intervalle chromatique* ([2]) est enharmonique de la *seconde mineure*. Exemple : *do* à *do diésé* ([3]) et *do* à *ré bémolisé* ([4]).

La *seconde majeure* est enharmonique de la *tierce diminuée*. Exemple : *do* à *ré* et *do* à *mi doublement bémolisé*.

La *seconde augmentée* est enharmonique de la *tierce mineure*. Exemple : *do* à *ré diésé* et *do* à *mi bémolisé*.

44e TABLEAU
Voir pl. XXIV.

([1]) Ecrire en haut du tableau : « Intervalles simples enharmoniques ».

([2]) Commencer l'exemple et l'écrire tout en l'expliquant. Tracer la clé de sol sur la quatrième portée.

([3]) Ecrire ces deux notes dans la première division, sur la quatrième portée. Ecrire au-dessus : « interv. : chrom. : ».

([4]) Ecrire ces deux notes dans la seconde division sur la même portée et, au-dessus d'elles : « 2e min. : ».
Agir de même pour les intervalles suivants.

La *tierce majeure* est enharmonique de la *quarte diminuée*. Exemple : *do* à *mi* et *do* à *fa bémolisé*.

La *tierce augmentée* est enharmonique de la *quarte juste*. Exemple : *do* à *mi diésé* et *do* à *fa*.

La *quarte augmentée* est enharmonique de la *quinte diminuée*. Exemple : *do* à *fa diésé* et *do* à *sol bémolisé*.

La *quinte juste* est enharmonique de la *sixte diminuée*. Exemple : *do* à *sol* et *do* à *la doublement bémolisé*.

La *quinte augmentée* est enharmonique de la *sixte mineure*. Exemple : *do* à *sol diésé* et *do* à *la bémolisé*.

---

* *si diésé-fa diésé* est aussi enharmonique de *do-sol bémolisé*, mais ici nous avons *un seul* intervalle, la *quinte diminuée*, dont *chacune des notes est enharmonique l'une à l'autre*.

La *sixte majeure* est enharmonique de la *septième diminuée*. Exemple : de *do* à *la* et de *do* à *si doublement bémolisé*.

La *sixte augmentée* est enharmonique de la *septième mineure*. Exemple : de *do* à *la diésé* et de *do* à *si bémolisé*.

La *septième majeure* est enharmonique de l'*octave diminuée*. Exemple : de *do* à *si* et de *do* à *do bémolisé*.

La *septième augmentée*, (intervalle simple dans les instruments soumis à l'accord tempéré), est enharmonique de l'*octave juste*. Exemple : de *do* à *si diésé* et de *do* à *do*.

250. — Dans les chapitres traitant des *intervalles harmoniques* (*) et de la *Modulation* (**) on reviendra sur l'*enharmonie* de certains *intervalles* et l'on comprendra mieux toute l'importance de celle-ci au point de vue des changements de ton et de mode (***).

La prochaine leçon sera consacrée au *renversement* des *intervalles*.

* 27e leçon.

** 43e leçon.

*** Voir dans la troisième partie la signification de ces mots.



26e LEÇON :

Renversement des intervalles.

251. — Nous avons, dans les précédentes leçons, étudié les diverses propriétés des *intervalles simples*.

Nous connaissons leurs *noms*, leurs *qualifications diverses*, leur *composition* et nous savons qu'ils sont *redoublables*. Nous allons, à présent, apprendre à les *renverser*.

RENVERSEMENT DES INTERVALLES.

252. — Renverser un intervalle, c'est intervertir les positions occupées par les deux notes qui le forment. Cette opération a pour résulat de faire du son grave de l'intervalle à renverser, le son aigu de l'intervalle renversé, (et vice versa).

253. — *Il existe donc deux manières de renverser un intervalle.* Toutes deux amènent le *même résultat théorique*, mais un *résultat pratique différent*, en ce sens que, *dans la première manière*, *l'intervalle renversé se trouve placé au-dessous de l'intervalle à renverser* et qu'*il est placé au-dessus de ce dernier*, *dans la seconde manière*.

Voici un exemple de la *première manière à renverser un intervalle* (1).

Supposons la *tierce : do-mi*. *Do* est le *son grave* de l'*intervalle*, il est placé dans le troisième interligne (2), en clé de sol sur la seconde ligne ; *mi* est placé dans le quatrième interligne (3), c'est le *son aigu*. Pour *renverser* cet *intervalle*, nous pouvons laisser la note *do* à la même place (4), mais nous transporterons la note *mi* à l'octave inférieure, sur la première ligne (5). *Do* (6) sera alors devenu le *son aigu* et *mi* (6), le *son grave*. Au lieu d'une *tierce* (7), nous aurons une *sixte* (8) ; *le renversement de la tierce est donc la sixte* et nous pouvons ainsi constater que

254. — Par le renversement, les intervalles changent de nature.

Si nous voulons employer la *seconde manière*

45e TABLEAU
Voir pl. XXV.

(1) Commencer l'exemple 1. Ecrire : « 1re manière de renverser un intervalle » et tracer la clé de sol sur la seconde ligne.

(2) Tracer la note *do* dans le troisième interligne. Ecrire au-dessous : « son grave ».

(3) Tracer la note *mi* dans le quatrième interligne. Ecrire au-dessous : « son aigu », puis, au-dessus de la portée : « intervalle à renverser ».

(4) Tracer la note : *do* et au-dessous d'elle : « son aigu ».

(5) Tracer la note *mi* sur la première ligne de la portée et, au-dessous d'elle : « son grave ». (Cette note se trouvera écrite en avant de la note *do* précédemment tracée).

Tracer les lignes courbes pointillées reliant le *do* de l'intervalle à renverser au *do* de l'intervalle renversé, et le *mi* de l'intervalle à renverser au *mi* de l'intervalle renversé Ecrire : « renversement » au-dessus de la portée. Tracer les lignes pointillées limitant l'exemple 1.

(6) Désigner cette note dans le renversement.

(7) Ecrire : « 3ce «, après les mots : « intervalle à renverser ».

(8) Ecrire : « 6te », après le mot : « renversement ».

de renverser l'intervalle (9), nous pouvons laisser à la même place la note *mi*, et nous portons à l'octave supérieure, c'est-à-dire sur la seconde ligne supplémentaire supérieure, la note *do*. *Mi* devient alors *son grave* de l'intervalle renversé, et *do*, *son aigu*. L'intervalle de *tierce* est encore devenu un intervalle de *sixte*.

(9) Procéder pour l'exemple 2 comme il a été fait précédemment pour l'exemple 1.

255. — Chaque intervalle possède un renversement (10).

L'unisson, quoique n'étant pas un intervalle, peut être renversé (11). Par le *renversement*, il *devient octave* (12).

La *seconde* devient *septième*,
La *tierce* devient *sixte*,
La *quarte* devient *quinte*,
Et, inversement,
La *quinte* devient *quarte*,
La *sixte* devient *tierce*,
La *septième* devient *seconde*,
L'*octave* devient *unisson*.

(10) Commencer l'exemple 3. Ecrire au commencement de la 3e portée : « intervalles à renverser », et au commencement de la seconde portée : « renversements ». Tracer l'accolade reliant les deux portées, puis les deux clés de sol.

(11) Ecrire : « unisson », puis tracer l'intervalle sur la 3e portée.

(12) Ecrire : « octave » au-dessous de la 2e portée, puis tracer l'intervalle sur celle-ci. Agir de même pour la suite de l'exemple.

Voici un moyen très simple permettant de se souvenir promptement du renversement d'un intervalle quelconque.

MNÉMONIQUE.

256. — Le chiffre représentant un intervalle à renverser : (un, pour l'unisson; deux, pour la seconde; trois, pour la tierce, etc.), et celui qui représente le renversement, doivent toujours, lorsqu'on les additionne, former le total : neuf (13).

Ainsi, l'*unisson*, représenté par le chiffre : *un* (14), aura pour *renversement* l'*octave*, représentée par le chiffre : *huit* (15), parce que $1 + 8 = 9$ (16).

La *seconde*, représentée par le chiffre : *deux*, aura pour *renversement* la *septième*, représentée par le chiffre : *sept*, parce que $2 + 7 = 9$.

(13) Commencer l'exemple 4. Ecrire : « intles », « renvts », « totaux ».

(14) Ecrire le chiffre « 1 ».

(15) Ecrire le chiffre « 8 » au-dessous du chiffre « 1 ».

(16) Tracer une petite ligne horizontale au-dessous des deux chiffres précédemment écrits, et, sous cette ligne le chiffre « 9 ». Continuer de même pour la suite de l'exemple.

La *tierce*, représentée par le chiffre : *trois*, aura pour *renversement* la *sixte*, représentée par le chiffre : *six*, parce que $3 + 6 = 9$.

La *quarte*, représentée par le chiffre : *quatre*, aura pour *renversement* la *quinte*, représentée par le chiffre : *cinq*, parce que $4 + 5 = 9$.

La *quinte*, représentée par le chiffre : *cinq*, aura pour *renversement* la *quarte*, représentée par le chiffre : *quatre*, parce que $5 + 4 = 9$.

La *sixte*, représentée par le chiffre : *six*, aura pour *renversement* la *tierce*, représentée par le chiffre : *trois*, parce que $6 + 3 = 9$.

La *septième*, représentée par le chiffre : *sept*, aura pour *renversement* la *seconde*, représentée par le chiffre : *deux*, parce que $7 + 2 = 9$.

Enfin, l'*octave*, représentée par le chiffre : *huit*, aura pour *renversement* l'*unisson*, représenté par le chiffre : *un*, parce que $8 + 1 = 9$.

On voit que le procédé est très simple.

CHANGEMENT DE QUALIFICATION DES RENVERSEMENTS

257. — Par le renversement, les intervalles changent presque tous de qualification et prennent la qualification opposée à celle qu'ils possédaient. Seule, la qualification : juste, reste invariable.

Par le *renversement* (17).

Les intervalles *diminués* deviennent *augmentés* (18),

Les intervalles *mineurs* deviennent *majeurs*,

Les intervalles *majeurs* deviennent *mineurs*,

Les intervalles *augmentés* deviennent *diminués*,

Seuls, les intervalles *justes* restent *justes* (19).

Appliquons, à présent, ces principes à tous les intervalles et formons tous les renversements (20).

LES INTERVALLES ET LEURS RENVERSEMENTS

258. — Par le renversement :

L'*unisson* devient *octave juste* (21),

Le *demi-ton chromatique*, ou *intervalle chromatique*, devient *octave diminuée*,

La *seconde mineure* devient *septième majeure*,

La *seconde majeure* devient *septième mineure*,

La *seconde augmentée* devient *septième diminuée*,

La *tierce diminuée* devient *sixte augmentée*,

La *tierce mineure* devient *sixte majeure*,

La *tierce majeure* devient *sixte mineure*,

La *tierce augmentée* devient *sixte diminuée*,

La *quarte diminuée* devient *quinte augmentée*,

La *quarte juste* devient *quinte juste*,

La *quarte augmentée* devient *quinte diminuée*,

La *quinte diminuée* devient *quarte augmentée*,

La *quinte juste* devient *quarte juste*,

La *quinte augmentée* devient *quarte diminuée*,

La *sixte diminuée* devient *tierce augmentée*,

La *sixte mineure* devient *tierce majeure*,

La *sixte majeure* devient *tierce mineure*,

La *sixte augmentée* devient *tierce diminuée*,

La *septième diminuée* devient *seconde augmentée*,

La *septième mineure* devient *seconde majeure*,

(17) Commencer l'exemple 5. Ecrire : « par le renversement ».

(18) Ecrire : « les intervalles diminués deviennent augmentés ». Continuer de même pour la suite de l'exemple.

(19) Ecrire : « les intervalles justes restent justes ». Tracer l'accolade reliant les qualifications énoncées.

Effacer le 45e tableau, après avoir fait les interrogations s'y rapportant.

46e TABLEAU
Voir pl. XXV.

(20) Commencer le 46e tableau. Ecrire toutes les indications placées au commencement de chaque portée et, (plus encore que pour tout autre), avoir soin de tracer les divisions pointillées, à l'avance.

(21) Ecrire : « unisson » au-dessus de la portée, puis tracer la clé de sol, écrire l'unisson. Placer le chiffre : « 8e » au-dessous de la 1re portée, avant la clé, écrire l'intervalle d'octave (à la suite de l'unisson) et le mot : « juste », au-dessous de lui.

Agir de même pour la suite de l'exemple.

La *septième majeure* devient *seconde mineure*,
L'*octave diminuée* devient *demi-ton chromatique* ou *intervalle chromatique*,
L'*octave juste* devient *unisson*.

Dans la prochaine leçon nous terminerons l'étude des *intervalles* par quelques notions sur les *intervalles harmoniques*.



27e LEÇON :

Intervalles harmoniques. — Consonnances et dissonances.

259. — Par les mots : *intervalle harmonique*, on n'entend nullement désigner une autre sorte d'intervalle que ceux précités, mais simplement une nouvelle *manière d'être* de ceux-ci.

260. — Jusqu'à présent, dans l'étude des intervalles, nous avons nommé *l'un après l'autre* les sons les composant.

Cette façon de présenter l'intervalle est *mélodique* (*).

INTERVALLES MÉLODIQUES.

Toute série de sons entendus successivement étant mélodique, l'intervalle, dont les deux notes extrêmes sont successivement entendues est dit : intervalle mélodique ([1]).

47e TABLEAU
Voir pl. XXVI.

([1]) Ecrire l'exemple 1.

INTERVALLES HARMONIQUES.

261. — Or, les deux sons formant intervalle peuvent être entendus simultanément.

On dit alors que ces deux sons forment harmonie (**) et l'intervalle formé par deux sons entendus simultanément est dit : intervalle harmonique ([2]).

([2]) Ecrire l'exemple 2.

DIVISION DES INTERVALLES HARMONIQUES

262. — Les intervalles harmoniques se divisent en deux classes :

1° Les intervalles consonnants ou consonnances ;

2° Les intervalles dissonants ou dissonances.

INTERVALLES CONSONNANTS OU CONSONNANCES.

263. — Les intervalles consonnants ([3]) se subdivisent en plusieurs espèces, qui sont :

1° Les consonnances parfaites ([4]) :

Quinte juste et *octave juste*.

2° Les consonnances imparfaites :

Les *tierces mineure* et *majeure* et les *sixtes mineure* et *majeure*, (renversements des premières).

([3]) Commencer l'exemple 3. Ecrire au commencement de la troisième portée : « Intervalles consonnants ou consonnances ». Tracer les divisions sur la troisième portée, l'accolade et la clé de sol.

([4]) Ecrire : « Consonnances parfaites » puis les deux intervalles. Agir de même pour la suite de l'exemple.

---

* De *Mélodie*, (*Mélos :* musique et *Odè :* chant).

** Du grec *Harmos*, (assemblage, arrangement), et du latin *Harmonia*. Le mot *Harmonie* désigne, en musique, certaines agrégations de sons construites selon diverses règles.

3° Les consonnances attractives :

La *quarte augmentée* et son renversement, (et intervalle enharmonique), la *quinte diminuée.*

4° La consonnance mixte :

Quarte juste, (renversement de la consonnance parfaite de quinte juste, qui, pour cette raison, est placée, malgré sa dureté, parmi les consonnances).

INTERVALLES DISSONANTS OU DISSONANCES.

264. — Tous les autres intervalles sont dits : dissonants [5].

Ce sont : *l'intervalle chromatique* [6], les *secondes mineure*, *majeure* et *augmentée ; les tierces diminuée* et *augmentée ; la quarte diminuée ; la quinte augmentée ; les sixtes diminuée* et *augmentée ; les septièmes diminuée*, *mineure*, et *majeure ; l'octave diminuée.*

(5) Ecrire au commencement de la seconde portée : « Intervalles dissonants ou dissonances », puis tracer l'accolade, la clé et les divisions sur la portée.

(6) Ecrire l'intervalle dans la première division. Agir de même pour les autres intervalles en les plaçant à mesure qu'on les nommera, dans les divisions suivantes.

REMARQUES.

265. — Les *intervalles enharmoniques*, exemples : *do-si diésé, do-ré doublement bémolisé* doivent être dits : *dissonants* dans les instruments non soumis au tempérament ; dans les autres ils sont simplement l'enharmonie de l'unisson. (Cette distinction est plutôt théorique, la différence de sonorité étant bien petite dans la pratique.)

La *septième augmentée* est *dissonante* dans les instruments non soumis au tempérament mais elle est alors le redoublement d'un intervalle enharmonique. Dans les instruments soumis au tempérament elle est simplement l'enharmonie de l'octave juste et n'est *dissonante* que théoriquement.

De même ce n'est que théoriquement que les intervalles de *seconde augmentée,* de *tierce augmentée*, de *quarte diminuée*, de *quinte augmentée*, de *sixte diminuée,* sont considérés comme *dissonants* dans les instruments soumis au tempérament.

266. — Tous les intervalles redoublés peuvent être présentés sous la forme *harmonique* et gardent leurs diverses qualifications de *consonnances* et de *dissonances.*



TROISIÈME PARTIE :

LA TONALITÉ. — TONALITÉS ET MODES

28e LEÇON :

La Tonalité ou le Ton. — Différence existant entre la gamme et le ton. — Origine des modes. — Mode majeur. — Mode mineur. — Notions générales.

267. — Le mot : « Tonalité » est, en musique, appliqué à l'ensemble des lois qui régissent la constitution des gammes. *LA TONALITÉ.*

268. — Dans une acception plus restreinte, le mot : « Tonalité » exprime aussi l'ensemble des sons qui, dans la gamme, sont disposés selon un ordre établi, (par mouvement conjoint), mais qui, dans la Tonalité, peuvent se succéder par mouvements conjoints ou disjoints. On dit alors indistinctement la « Tonalité » ou le « Ton ». *LA TONALITÉ OU LE TON.*

269.— Ainsi dans la gamme diatonique les sons doivent toujours se succéder par *mouvements conjoints* (1). Exemple : la *gamme diatonique* est formée des sons : *do* (2), *ré, mi, fa, sol, la, si* et *do*.

270. — Dans *le ton* ou *la tonalité*, les notes sont les mêmes que dans la gamme, mais elles peuvent se succéder soit par *mouvements conjoints*, soit par *mouvements disjoints* (3). Exemple : dans le *ton* de la gamme précédente, les notes peuvent se succéder ainsi (4) : *do, sol, mi, fa, la, sol, mi, do, la, si, ré, do, mi, ré, do,* ou dans tout autre ordre de succession.

48e TABLEAU
Voir pl. XXVI.

(1) Commencer l'exemple 1. Ecrire : « Dans la gamme diatonique les sons se succèdent toujours par mouvements conjoints ».

(2) Tracer la clé de sol sur la troisième portée.
Ecrire les notes de la gamme à mesure qu'on les nomme et les chanter.

(3) Commencer l'exemple 2. Ecrire : « Dans la tonalité les sons peuvent se succéder par mouvements conjoints ou par mouvements disjoints ».

(4) Tracer la clé de sol sur la première portée et écrire les notes à mesure qu'on les nommera. Les chanter.

271. — La gamme et la tonalité prennent le nom du son initial de la gamme.

Si ce son est *do*, comme dans la gamme précédemment citée ([5]), la *gamme* sera la *gamme* de *do* et le *ton*, celui de *do* également*.

([5]) Désigner la première note de la gamme de *do*. Ecrire au commencement et au-dessus de la troisième portée : « Gamme de do » ; et au-dessus de la première portée ; « Succession de sons dans le ton de Do. »

LES MODES.

272. — La Tonalité moderne comprend deux modes**, (ou manière d'être des gammes) ; ces deux modes sont :

MODE MAJEUR.

1° Le Mode majeur.

La *gamme diatonique* basée sur *do* et formée de huit notes : *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do* (*aigu*), est le *mode majeur type*.

MODE MINEUR.

2° Le Mode mineur.

Le mode mineur type est tracé sur la note : *la* et prend *diverses formes* que nous étudierons par la suite. Une ou deux altérations ascendantes le font souvent participer au genre chromatique ***.

273. — L'origine des gammes diatoniques a donné lieu à diverses opinions. Nous ne retiendrons que les trois principales, qui feront l'objet des prochaines leçons.

Nous étudierons d'abord le système qui attribue la formation des gammes diatoniques à *trois accords parfaits générateurs*, basés eux-mêmes sur la résonnance de corps sonores.

Ensuite, nous parlerons de la théorie qui veut que la gamme soit basée sur la *résonnance d'un seul son générateur*.

Enfin, nous étudierons les *modes grecs* et les *modes liturgiques*, d'où dérive probablement notre *système modal***** actuel, et nous profiterons de la circonstance pour acquérir quelques notions sur les *modes pentatoniques*, (ou gammes composées de cinq sons), et sur quelques *modes orientaux*.

---

* Pour cette raison le son initial prend le nom de *Tonique*. Voir la 34e leçon.

** Du latin *modus* (manière, façon, méthode).

*** Voir la 42e leçon.

**** N'est-il pas plus naturel, en effet, de penser que, comme le langage parlé, notre langage musical dérive de celui des peuples qui sont nos ancêtres les plus directs ? Les autres systèmes, quelqu'ingénieux qu'ils soient, ne sont probablement que de simples hypothèses faites « après coup » mais tout système modal paraît être construit suivant les tendances mentales spéciales à chaque race.



29e LEÇON :

Génération des gammes diatoniques, (mode majeur et mode mineur inaltéré). — Les trois accords parfaits générateurs. — Notes tonales.

Nous avons appris dans la précédente leçon que la recherche de l'origine des gammes diatoniques avait donné lieu à plusieurs controverses. Dans la présente leçon nous allons étudier le

SON GÉNÉRATEUR ET SONS HARMONIQUES.

274. — Système générateur des gammes diatoniques basé sur trois accords parfaits, (majeurs pour le mode majeur et mineurs pour le mode mineur).

Un son musical n'existe jamais seul. Il n'est que son principal et générateur.

Au-dessus de lui, (et correspondant à des divisions données), on entend des sons beaucoup plus faibles nommés : sons harmoniques ou concomitants.

C'est sur ce phénomène physique que quelques théoriciens établissent la *génération de la gamme diatonique*, (*mode majeur*).

D'après eux

GÉNÉRATION DE LA GAMME MAJEURE.

275. — On peut baser la génération de la gamme majeure sur trois accords parfaits majeurs composés, chacun, d'un son principal et de deux harmoniques.

Voici de quelle façon on explique la génération de la gamme majeure :

DIVISION DE LA CORDE.

1er ACCORD PARFAIT GÉNÉRATEUR.

276. — Une corde (*) fortement tendue est mise en vibration. Si elle fait entendre le *do* placé sur la seconde ligne supplémentaire inférieure en clé de fa sur la quatrième ligne ([1]), ses premiers harmoniques seront :

1° Son *octave juste*, (*do*, placé dans le second interligne ([2])), correspondant à la *division de la corde en deux demies*, donnant chacune l'octave aigu du son générateur. (Le rapport du son générateur avec la première harmonique sera donc : 1/2) ;

49e TABLEAU
Voir pl. XXVII.

([1]) Tracer la petite accolade et la clé de *fa* sur la troisième portée. Commencer l'exemple 1. Tracer la note *do*. Ecrire au-dessous : « Son générateur principal ».

([2]) Tracer ce *do*. (Les harmoniques devront être écrits en notes pleines,. Relier ce *do* au son générateur principal par une ligne courbe, verticale et pointillée. Ecrire les autres harmoniques à mesure qu'on les nommera.

* La corde d'un *Monocorde* (ou instrument formé d'une corde tendue sur une caisse de sapin). L'instrument dont se servent les physiciens pour étudier des cordes se nomme : *sonomètre*. On peut en voir la figure dans le « Précis de Physique » de E. Fernet.

2° Sa *douzième juste*, (*sol*, placé dans le quatrième interligne), correspondant à *un tiers* (1/3) de la longueur de la corde;

3° Sa *quinzième juste*, (*do*, placé sur la première ligne supplémentaire supérieure), correspondant à *un quart* (1/4) de la longueur de la corde;

4° Sa *dix-septième majeure*, (*mi*, placé sur la seconde ligne supplémentaire supérieure), correspondant à *un cinquième* (1/5) de la longueur de la corde;

5° Sa *dix-neuvième juste*, (*sol*, placé sur la troisième ligne supplémentaire supérieure), correspondant à *un sixième* (1/6) de la longueur de la corde (*).

277. — Faisant abstraction des premier et troisième sons harmoniques, (*do* et *do*) (3), et du cinquième harmonique, (*sol*) (4), qui ne sont que les *redoublements* à une ou à plusieurs octaves, du son générateur (5) et du second son harmonique, (*sol*) (4), nous trouvons les trois notes constitutives de l'agrégation de sons qu'en Harmonie on nomme : *Accord parfait majeur. Un son générateur*, (*note fondamentale*) : *do* (6) et *deux sons harmoniques : mi* (7) et *sol* (8) placés, le premier *une tierce majeure au-dessus de son générateur;* le second *une quinte juste au-dessus* de lui. Soit l'accord : *do-mi-sol* (9).

(3) Désigner ces harmoniques.

(4) Désigner cet harmonique.

(5) Désigner le son générateur.

(6) Tracer l'accolade et la clé de *fa* au commencement de la seconde portée. Commencer l'exemple 2. Ecrire la note *do* dans le second interligne et au-dessous d'elle : « note fondamentale ».

(7) Ecrire cette note au-dessus du *do* et en note pleine.

(8) Ecrire cette note au-dessus du *mi* et en note pleine.

(9) Désigner cet accord écrit sur le tableau.

278. — Nous avons déjà trois notes appartenant à la tonalité de *do*. Il nous en manque quatre : *ré*, *fa*, *la* et *si*, pour avoir la *gamme* entière.

279. — Voici de quelle façon nous nous y prendrons pour les obtenir. Nous formerons *deux nouveaux accords parfaits majeurs* d'après les règles suivantes :

1° Ils devront, comme le premier, être *engendrés par la résonnance d'un corps sonore;*

2° Contenir un *son commun* avec le premier accord;

3° Ne contenir aucun son altéré, (en rapport chromatique** avec les sons déjà trouvés), la gamme que l'on désire former étant une gamme diatonique inaltérée.

Deux notes seulement remplissent ces conditions et peuvent servir de *second* et de *troisième sons générateurs*.

Ce sont les notes : *sol*, (*quinte juste ascendante du premier son générateur*) et *fa*, (*quinte juste descendante de ce même son*).

2e ACCORD PARFAIT GÉNÉRATEUR.

280. — La note *sol* (10), *quinte juste du premier son générateur : do*, va servir de *second son générateur*. Elle aura aussi pour premiers harmoniques :

1° Son *octave juste : sol* (1/2);

(10) Faire les exemples 3, 4, 5 et 6 comme les précédents, au fur et à mesure qu'on les explique.

* On verra bientôt, (30e leçon), qu'il existe d'autres harmoniques au-dessus de ceux-ci.

** Voir la 42e leçon.

2° Sa *douzième juste : ré* (1/3);
3° Sa *quinzième juste : sol* (1/4)
4° Sa *dix-septième majeure : si* (1/5);
5° Sa *dix-neuvième juste : ré* (1/6).

281. — Rapprochant ces notes les unes des autres nous obtiendrons un *second accord parfait majeur* formé des notes : *sol-si-ré*, possédant un *son commun : sol* [11], avec le premier accord parfait issu du premier son générateur principal : *do*.

(11) Tracer les lignes pointillées reliant les sons communs. Ecrire au-dessus : « sons communs ». Agir de même pour les exemples suivants.

282. — Nous avons obtenu deux nouvelles notes : *si* et *ré* [12]. Restent deux notes : *fa* et *la*, que nous allons trouver en formant un troisième accord générateur.

(12) Désigner ces notes sur le tableau.

3e ACCORD PARFAIT GÉNÉRATEUR.

283. — Prenant l'*octave juste du son générateur principal : do, pour second harmonique d'un nouveau son générateur*, nous obtiendrons la série suivante :

1° *fa, troisième son générateur*;
2° Son *octave juste : fa* (1/2);
3° Sa *douzième juste : do* (1/3);
4° Sa *quinzième juste : fa* (1/4);
5° Sa *dix-septième majeure : la* (1/5);
6° Sa *dix-neuvième juste : do* (1/6).

284. — Rapprochant ces notes les unes des autres nous obtiendrons un *troisième accord parfait majeur* formé des notes : *fa-la-do*, possédant un *son commun : do*, avec le premier accord parfait majeur, issu du premier son générateur principal : *do*.

285. — Les deux dernières notes nécessaires à la formation de la tonalité : *fa* et *la* [12], sont trouvées ; reste à construire la gamme [13].

(13) Commencer l'exemple 7. Ecrire au commencement de la première portée : « Gamme diatonique du Ton de Do. Mode majeur ».
Tracer l'accolade et la clé de sol.

LA TONIQUE

286. — Nous prendrons pour son initial de celle-ci le premier son générateur : *do* [14]. Cette note sera le *premier degré et donnera son nom à la gamme et au ton,* pour cette raison on la nommera : *Tonique*.

Nous trouverons le *second degré : ré*, dans le second accord générateur ; le *troisième degré : mi*, dans le premier accord générateur ; le *quatrième degré : fa*, dans le troisième accord générateur ; le *cinquième degré : sol*, dans le premier et dans le second accord générateur ; le *sixième*

(14) Ecrire cette note en ronde après l'avoir désignée dans les exemples 1 et 2.
Continuer à écrire les autres notes de la gamme à mesure qu'on les nommera. Les désigner auparavant dans les accords auxquels elles appartiennent. *Seules* les *notes tonales* seront écrites en rondes. Les autres seront pleines.

degré : la, dans le troisième accord générateur et le *septième degré : si*, dans le second accord générateur. Enfin l'*octave du premier degré : do*, sera empruntée au premier et au troisième accord générateur.

NOTES TONALES DE LA GAMME MAJEURE DU TON DE DO.

287. — *Les trois sons générateurs : do, fa* et *sol*, prendront le nom de *notes tonales*, parce qu'*elles ont donné naissance à la tonalité* [15] *et à la gamme majeure.*

[15] Ecrire : « Notes tonales » et tracer les lignes pointillées désignant ces notes. Questionner, puis effacer le 49e tableau.

GÉNÉRATION DE LA GAMME MINEURE INALTÉRÉE.

288. — On peut baser la génération de la gamme mineure, (inaltérée), sur trois accords parfaits mineurs composés, chacun, d'un son principal et de deux harmoniques.

Mais ici *au lieu de trouver les sons générateurs à la base des accords on les trouve au sommet.*

289. — Ceci tient à ce que *les harmoniques supérieurs, générateurs de la gamme diatonique*, (*mode majeur*), *sont obtenus par les divisions de la corde* en 2, 3, 4, 5 ou 6 parties égales. Au contraire *les harmoniques inférieurs, générateurs de la gamme diatonique*, (*mode mineur inaltéré*), *seront obtenus au moyen de la multiplication de la corde* par 2, 3, 4, 5 ou 6 fois sa longueur.

50e TABLEAU
Voir pl. XXVII.

MULTIPLICATION DE LA CORDE.

1er ACCORD PARFAIT GÉNÉRATEUR.

290. — Ainsi, une corde donnant le *mi* [16] placé sur la troisième ligne supplémentaire supérieure, en clé de sol sur la seconde ligne, aura pour premiers harmoniques inférieurs :

1° Son *octave juste inférieure : mi* [17], obtenue en *doublant la longueur de la corde;*

2° Sa *douzième juste inférieure : la*, obtenue en *triplant la longueur de la corde ;*

3° Sa *quinzième juste inférieure : mi*, obtenue en *quadruplant la longueur de la corde;*

4° Sa *dix-septième majeure inférieure : do*, obtenue en *quintuplant la longueur de la corde ;*

5° Sa *dix-neuvième juste inférieure : la*, obtenue en *sextuplant la longueur de la corde.*

[16] Tracer l'accolade et la clé de sol sur la quatrième portée. Tracer la note *mi*, (en ronde) et écrire au-dessus d'elle : « Son générateur principal ».

[17] Ecrire cette note au-dessous du son générateur, (en note pleine), et la relier à celle-ci par une ligne courbe, verticale et pointillée.
Continuer à écrire les harmoniques formant la suite de l'exemple 1 à mesure qu'on les nommera.

291. — Faisant abstraction des premier et troisième sons harmoniques, (*mi* et *mi*) [18] et du cinquième harmonique, (*la*) [19], qui ne sont que les *redoublements inférieurs* à une ou à plusieurs octaves du son générateur [20] et du second son harmonique, (*la*) [19]. Nous trouvons les trois notes constitutives de l'agrégation de sons qu'en Harmonie on nomme : *Accord parfait mineur. Un son généra-*

[18] Désigner ces harmoniques.
[19] Désigner cet harmonique.
[20] Désigner cette note.

teur : mi ([21]) et *deux sons harmoniques : do* et *la*, (*note fondamentale de l'accord*).

Les deux notes *do* et *mi* ([22]) se trouvent placées, la première une *tierce mineure au-dessus de la*, la seconde *une quinte juste au-dessus de cette même note*. Soit l'accord : *la-do-mi*.

([21]) Tracer l'accolade et la clé sur la seconde portée. Ecrire les notes formant l'accord à mesure qu'on les nomme. Les notes *mi* et *la* seront tracées en ronde; la note *do* en note pleine. Ecrire : « note fondamentale « au-dessous de la note *la*. Procéder de même pour les exemples suivants.

([22]) Désigner ces notes.

292. — Nous avons déjà trois notes appartenant à la tonalité mineure de *la*. Il nous en manque quatre : *si*, *ré*, *fa*, *sol*, pour avoir la *gamme* entière.

293. — Voici de quelle façon nous les obtiendrons. Nous formerons *deux nouveaux accords parfaits mineurs* d'après les règles suivantes :

1° Ils devront, comme le premier, être *engendrés par la résonance d'un corps sonore ;*

2° Contenir un *son commun* avec le premier accord ;

3° Ne contenir aucun son altéré, (en rapport chromatique avec les sons déjà trouvés), la gamme que l'on désire former étant une gamme diatonique inaltérée.

Deux notes seulement remplissent ces conditions et peuvent servir de *second* et de *troisième sons générateurs*. Ce sont les notes : *si*, (*quinte juste ascendante du premier son générateur*) et *la*, (*quinte juste descendante de ce même son*).

2e ACCORD PARFAIT GÉNÉRATEUR.

294. — La note *si* ([23]) aura pour premier harmonique inférieur :

1° Son *octave juste inférieure : si ;*

2° Sa *douzième juste inférieure : mi ;*

3° Sa *quinzième juste inférieure : si ;*

4° Sa *dix-septième majeure inférieure : sol ;*

5° Sa *dix-neuvième juste inférieure : mi.*

([23]) Faire les exemples 3, 4, 5 et 6 comme les précédents, au fur et à mesure qu'on les explique. L'exemple 7 est à tracer de la même façon que l'exemple 7 du 49e tableau.

295. — Rapprochant ces notes les unes des autres nous obtiendrons un *second accord parfait mineur* formé des notes : *mi-sol-si*, possédant un *son commun : mi*, avec le premier accord parfait issu du premier son générateur principal : *mi*.

Nous avons obtenu deux nouvelles notes : *sol* et *si*. Restent deux notes : *ré* et *fa*, que nous allons trouver en formant un troisième accord générateur.

3e ACCORD PARFAIT GÉNÉRATEUR.

296. — Prenant *la* pour *troisième son générateur* nous obtiendrons les harmoniques inférieurs suivants :

1° Son *octave juste inférieure : la ;*

2° Sa *douzième juste inférieure : ré ;*

3° Sa *quinzième juste inférieure : la ;*

4° Sa *dix-septième majeure inférieure : fa ;*

5° Sa *dix-neuvième juste inférieure : ré.*

297. — Rapprochant ces notes les unes des autres nous obtiendrons un *troisième accord parfait mineur* formé des notes : *ré-fa-la*, possédant un

son commun : la, avec le premier accord parfait majeur issu du premier son générateur principal : *mi*.

Les deux dernières notes nécessaires à la formation de la tonalité : *ré* et *fa* sont trouvées ; reste à construire la gamme.

LA TONIQUE.

298. — Nous prendrons pour son initial de celle-ci : *la*, second harmonique inférieur du premier son générateur : *mi*. Cette note, (*la*), sera le *premier degré et donnera son nom à la gamme et au ton*.

Nous trouverons le *second degré : si*, dans le second accord générateur; le *troisième degré : do*, dans le premier accord générateur; le *quatrième degré : ré*, dans le troisième accord générateur; le *cinquième degré : mi*, dans le premier et dans le second accord générateur; le *sixième degré : fa*, dans le troisième accord générateur; le *septième degré : sol*, dans le second accord générateur et l'*octave du premier degré : la* dans le premier et dans le troisième accord générateur.

NOTES TONALES DE LA GAMME MINEURE, (INALTÉRÉE), DU TON DE LA.

299. — Les notes *la*, *ré* et *mi*, *second* et *cinquième harmoniques inférieurs des sons générateurs* : *mi*, *la* et *si*, prendront le nom de *notes tonales*, parce qu'elles sont les *notes fondamentales des trois accords parfaits mineurs générateurs de la gamme et de la tonalité mineure*.

REMARQUES.

300. — A ce système*, très ingénieux d'ailleurs, on pourrait opposer quelques objections.

Pourquoi, par exemple, choisir de préférence telle ou telle note pour servir de *son générateur ?*

Évidemment parce que ces notes, *premier, quatrième et cinquième degrés des gammes*, sont les *bons degrés harmoniques de la tonalité*, c'est-à-dire *ceux sur lesquels on peut placer les harmonies donnant le mieux le sens du ton*, (ou *impression tonale*). Ce sont aussi les seuls degrés sur lesquels on puisse former des accords parfaits majeurs, (dans le mode majeur), ou mineurs, (dans le mode mineur), sans employer d'altérations.

Cela est bien, mais la *mélodie* et les *gammes mélodiques* ayant existé longtemps avant la *polyphonie***, nous voyons de suite que ce système a dû être construit après coup, c'est-à-dire qu'il paraît avoir été inventé *postérieurement* à la gamme, en être sorti plutôt que l'avoir engendrée.

301. — Nous lui préférons donc, en premier lieu, la théorie s'appuyant sur la *résonnance complète d'un monocorde* ***.

Ce système, nous le verrons, pourrait évidemment servir à engendrer bien d'autres gammes que celles appartenant aux modes modernes (majeur et mineur) ; mais, au moins, peut-il les engendrer d'une façon un peu plus logique.

La résonnance d'un monocorde contient toutes les notes nécessaires à la constitution de la gamme diatonique, et elle les contient « *naturellement* » ; c'est donc un grand avantage sur le système expliqué dans la présente leçon.

---

* Préconisé principalement par M. H. RIEMAN, très éminent théoricien allemand.

** De : *poly* : plusieurs et *phônê* : son. Mot signifiant ici : plusieurs sons entendus simultanément. Le mot *Polyphonie* s'applique plus spécialement à la musique d'ensemble exécutée par des instruments divers. Au contraire le mot : *Harmonie* s'applique simplement aux agrégations de sons construites d'après certaines règles.

*** Théorie de HELMOLTZ. Voir sa « Théorie de la musique » éditée chez ALKAN.

302. — En second lieu, nous placerons cependant la théorie qui, laissant de côté l'origine harmonique des gammes, fait descendre nos *modes,* (le *majeur* et le *mineur*), des *modes grecs*, des *tons liturgiques* et même, (pour une *forme altérée de la gamme mineure*), d'une *gamme mauresque*.

303. — Il se peut, en effet, que les *modes* les plus antiques aient tiré leur origine de la *résonance d'un corps sonore* mais il est beaucoup plus évident, à mon sens, que notre *système musical* et que nos *gammes*, (comme notre langue), sortent des divers *systèmes antiques,* adaptés et modifiés à travers les âges par le génie particulier de la race.

Il serait fort possible aussi, d'ailleurs, que les *systèmes* et les *modes antiques* ne soient que des adaptations de *systèmes* plus antiques encore, car nous ne pouvons dire à quelle époque l'Art a pris naissance.

304. — Il nous semble donc que, sans nier l'importance, (scientifique surtout), de la théorie de la *résonance des corps sonores*, il serait raisonnable d'attribuer une plus grande part à l'influence psychologique et aux milieux.

Chaque race, chaque peuplade a eu des modes musicaux particuliers, et il nous paraîtrait juste de penser que, le « milieu » a pu influencer la création des formes intellectuelles et artistiques.



30e LEÇON :

Génération de la gamme diatonique basée sur la résonance d'un corps sonore.

GÉNÉRATION DE LA GAMME MAJEURE PAR LA RÉSONANCE DU MONOCORDE

305. — La gamme diatonique ascendante : do, ré, mi, fa, sol, la, si, do, peut être considérée comme engendrée par la résonance naturelle d'un corps sonore (ou encore par la division de celui-ci en deux, trois, quatre parties égales, etc.)

SON GÉNÉRATEUR ET SONS HARMONIQUES.

306. — La corde d'un monocorde étant mise en vibration fait entendre un son. Ce son est le principal, mais non le seul. A chacune des divisions de la corde, (demi, tiers, quart, etc.), correspondent des sons plus faibles que le premier, (son générateur). Ces sons, (engendrés par le son générateur), sont nommés : sons harmoniques ou concomitants et vibrent simultanément avec lui.

307. — Supposons qu'on mette en vibration une corde produisant le *do* écrit sur la seconde ligne supplémentaire inférieure en clé de fa sur la quatrième ligne [1]. Ce *premier son* sera nommé : *son générateur* [2] parce qu'ainsi que je viens de le dire, il donnera naissance à un grand nombre d'autres sons, beaucoup plus faibles que lui et ne pouvant être entendus sans prêter une grande attention, surtout en ce qui concerne les harmoniques aigus.

51e TABLEAU
V. pl. XXVIII.

[1] Commencer l'exemple I. Tracer l'accolade reliant les troisième et quatrième portées. Tracer la clé de fa sur la troisième portée et la clé de sol sur la quatrième. Ecrire la note *do* sur la deuxième ligne supplémentaire inférieure, au-dessous de la troisième portée.

[2] Ecrire au-dessous de la note *do* : « son générateur ».

Les *sons harmoniques* ont cependant une grande importance car c'est grâce à eux qu'un son est complètement juste et bien timbré.

308. — Le *premier son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en deux parties égales* * (1/2)), est l'*octave juste : do*, placé dans le second interligne [3] en clé de fa sur la quatrième ligne.

Le *second son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en trois parties égales* ** (1/3)), sera la *12e juste : sol*, placé dans le quatrième interligne en clé de fa.

Le *troisième son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en*

[3] Ecrire la note *do* dans le second interligne sur la troisième portée. Continuer à écrire les harmoniques sur la troisième, puis sur la quatrième portée, à mesure qu'on les nommera.

Ecrire les sons naturels en rondes, les sons altérés en notes pleines.

Placer au-dessus des harmoniques les chiffres fractionnaires jusqu'au $\frac{1}{10}$ après lequel on écrira, « etc. ».

* Chacune des parties donnant un son à l'unisson de l'autre.

** Chacune des parties donnant un son à l'unisson des autres.

quatre parties égales (1/4)), sera la *15e juste : do*, placé sur la première ligne supplémentaire inférieure en clé de sol sur la seconde ligne.

Le *quatrième son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en cinq parties égales* (1/5)), sera la *17e majeure : mi*, placé sur la première ligne en clé de sol.

Le *cinquième son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en six parties égales* (1/6)), sera la *19e juste : sol*, placé sur la seconde ligne, en clé de sol.

Le *sixième son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en sept parties égales* (1/7)), sera la *21e mineure : si bémolisé*, placé sur la troisième ligne en clé de sol *.

Le *septième son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en huit parties égales* (1/8)), sera la *22e juste : do*, placé dans le troisième interligne en clé de sol.

Le *huitième son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en neuf parties égales* (1/9)), sera la *23e majeure : ré*, placé sur la quatrième ligne en clé de sol.

Le *neuvième son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en dix parties égales* (1/10)), sera la *24e majeure : mi*, placé dans le quatrième interligne en clé de sol.

Le *dixième son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en onze parties égales* (1/11)), sera la *25e augmentée : fa dièsé*, placé sur la cinquième ligne en clé de sol.

Le *onzième son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en doüze parties égales* (1/12)), sera la *26e juste : sol*, placé au-dessus de la portée, en clé de sol.

Le *douzième son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en treize parties égales* (1/13)), sera la *28e mineure : si bémolisé*, et le *treizième son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en quatorze parties égales* (1/14)), sera la *28e majeure : si naturel*. Ces deux notes sont placées au-dessus de la première ligne supplémentaire supérieure, en clé de sol.

Au-dessus de celles-ci, nous trouvons les *quatorzième*, *quinzième*, *seizième*, *dix-septième*, *dix-huitième*, *dix-neuvième*, *vingtième*, *vingt-unième*, *vingt-deuxième sons harmoniques*, correspondant à la *division de la corde en* 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 et 23 *parties égales*. Ce sont les *sons : do*, *do dièsé*, *ré*, *ré dièsé*, *mi*, *fa*, *fa dièsé*, *sol et sol dièsé*.

Enfin, le *vingt-troisième son harmonique*, (correspondant à la *division de la corde en vingt-quatre parties égales* (1/24)), sera la *34e majeure : la*, placé au-dessus de la quatrième ligne supplémentaire supérieure en clé de sol (1).

Au-dessus, se trouvent encore d'autres *harmoniques naturels et altérés* dont je ne parlerai pas, n'ayant point besoin d'eux pour former la gamme diatonique (majeure).

(1) Tracer les accolades reliant les octaves, de *do* en *do*, puis l'angle formé par des lignes pointillées verticales et horizontales au-dessus des sons harmoniques. Ecrire en haut du tableau : « 23 sons harmoniques ».

* Cette note n'est pas absolument juste.

CONSTRUCTION DE LA GAMME DIATONIQUE MAJEURE DU TON DE DO.

309. — A cet effet, nous ne nous servirons que des *sons naturels* (5), éliminant les chromatiques (6), (qui, d'ailleurs, donneront lieu, par la suite, à quelques observations), et prenant pour base la note : *do**, *son initial, de la gamme diatonique naturelle*, (*majeure moderne*), et *son générateur principal*.

(5) Désigner quelques notes naturelles dans l'exemple 1.

(6) Désigner quelques notes altérées.

Les intervalles formés par la *première note de la gamme diatonique : do*, avec chacune des notes suivantes : *ré*, *mi*, *fa*, etc., sont :

1° La *seconde majeure :* de *do* à *ré*.

2° La *tierce majeure :* de *do* à *mi*

3° La *quarte juste :* de *do* à *fa*.

4° La *quinte juste :* de *do* à *sol*.

5° La *sixte majeure :* de *do* à *la*.

6° La *septième majeure :* de *do* à *si*.

7° L'*octave juste :* de *do* à *do*.

310. — Recherchant ces intervalles dans la série des *vingt-trois sons harmoniques*, nous trouverons :

2° La *seconde majeure : do-ré*, entre les *septième et huitième sons harmoniques* (7). Le septième son harmonique est la triple octave du *son générateur de la gamme : do*.

2° La *tierce majeure* : *do-mi*, entre les *troisième et quatrième sons harmoniques*. Le troisième son harmonique est la double octave du *son générateur*.

3° La *quarte juste : do-fa*, entre les *quatorzième et dix-neuvième sons harmoniques*.

4° La *quinte juste : do-sol*, entre les *premier et second sons harmoniques*.

5° La *sixte majeure : do-la*, entre les *quatorzième et vingt-troisième sons harmoniques*. Le quatorzième son harmonique est la quadruple octave du *son générateur*.

(7) Ecrire : « 2de » entre ces deux notes dans l'exemple 1. Tracer une petite ligne courbe pointillée entre les deux notes, puis commencer l'exemple 2. Ecrire : « gamme diatonique », au commencement de la seconde portée. Tracer la petite accolade et la clé de sol sur cette portée, puis la grande accolade placée au-dessous. Ecrire à gauche de celle-ci : « sons harmoniques ». Ecrire ensuite les notes *do*, *ré*, sur la seconde portée et tracer la ligne pointillée allant rejoindre les mots : « 2de maj. ».
Enfin tracer la ligne verticale pointillée placée au-dessous du *do*. Ecrire au bas de celle-ci : « Tonique » et au-dessus de la note *do* : « son générateur ». Pour les autres notes continuer de même, c'est-à-dire : écrire la note, le rang de l'harmonique, tracer la ligne pointillée et écrire le nom de l'intervalle.

6° La *septième majeure : do-si*, entre les *septième et treizième sons harmoniques*.

7° L'*octave juste : do-do*, entre le *son générateur* et le *premier son harmonique*.

REMARQUES.

311. — On voit, par ces divers exemples, qu'il est facile de fonder la gamme diatonique majeure sur la résonnance d'un corps sonore. Cependant, étant

* Quelques auteurs ne se servent que des 13 premiers harmoniques et recherchent simplement les *intervalles* sur n'importe quelles notes, les reportant ensuite sur la note *do* pour en former la *gamme majeure*. Cette méthode nous paraît moins rationnelle, (voir les 53e et 54e tableaux, page XXIX.)

donné que les harmoniques supérieurs ([8]) se succèdent par demi-tons diatoniques et chromatiques, on conçoit aussi qu'il serait facile de baser d'autres gammes sur la résonance du monocorde, c'est-à-dire des gammes formées d'autres notes et d'autres intervalles que la gamme diatonique majeure *.

([8]) Les désigner sur ce tableau.

312. — Tel est le défaut du système que nous venons d'exposer. Il peut servir à former non une seule gamme mais un grand nombre de *modes* ou manières d'être diverses des gammes. La résonance d'un monocorde peut certainement engendrer tous les *modes* connus jusqu'à ce jour.

313. — Or, nous allons successivement trouver en Grèce, à Rome et chez les peuples de race latine, les *modes diatoniques ;* chez les Gallois, les Ecossais, les Irlandais, les Chinois et dans certaines civilisations antiques de l'Amérique, les *modes pentatoniques* ; chez les peuples asiatiques, des *modes diatoniques* et d'autres *modes* plus ou moins *chromatiques*. Enfin, nous faisons fréquemment emploi d'une *gamme entièrement chromatique*, que l'on pourrait croire issue de la série des harmoniques supérieurs, (ceux de la cinquième octave) ([9]).

([9]) Effacer le 51e tableau.

CONSTRUCTION DE LA GAMME DIATONIQUE NATURELLE BASÉE SUR LA NOTE SOL.

314. — Il nous paraîtrait donc plus rationnel, reprenant la série des harmoniques dérivant d'un son générateur, de construire une gamme naturelle basée sur la note : *sol* ** et de tenir plutôt compte de l'influence tonale des premiers harmoniques, (principalement du sixième donnant la 21e mineure, (7e redoublée), du son générateur).

315. — Voici comment on procéderait :

Faisant vibrer une corde donnant le *sol* placé sur la première ligne, en clé de *fa* sur la quatrième ligne ([10]), on aurait pour *premier harmonique* le *sol* ([11]) (1/2), placé dans la quatrième interligne; pour *second harmonique* le *ré* (1/3), placé au-dessus de la première ligne supplémentaire supérieure; pour *troisième harmonique* le *sol* (1/4), placé sur la seconde ligne, en clé de sol sur la seconde ligne; pour *quatrième harmonique* le *si* (1/5), placé sur la troisième ligne ; pour *cinquième harmonique* le *ré* (1/6), placé sur la quatrième ligne ; pour *sixième harmonique* le *fa* (1/7), placé sur la cinquième ligne; pour *septième harmonique* le *sol* (1/8), placé au-dessus de la portée et pour *huitième harmonique* le *la* (1/9), placé sur la première ligne supplémentaire supérieure.

52e TABLEAU
Voir pl. XXVIII.

([10]) Commencer l'exemple 1. Tracer l'accolade, les clés ; placer le *sol*, écrire au-dessous : « son générateur ».

([11]) Ecrire les sons harmoniques à mesure qu'on les nomme. Tracer au-dessus d'eux les lignes pointillées, les chiffres fractionnaires et écrire : « 23 sons harmoniques ». Seuls les harmoniques servant à construire sont écrits en ronde.

316. — Si l'on fait abstraction des premier, troisième, cinquième et septième harmoniques, redoublements du son générateur et du second harmonique et si l'on superpose les autres harmoniques par tierces

* On trouvera sur le 54e tableau la génération de la *gamme mineure* (sous ses diverses formes), basée sur la résonance du même corps sonore et sur ses 13 premiers harmoniques.

** Ce système fut celui de Catel et de plusieurs autres musiciens qui fondèrent sur lui, non seulement la tonalité et la gamme mais encore toute l'Harmonie consonnante et dissonante naturelle.

au-dessus du son générateur on obtient l'*accord* : * *sol-si-ré-fa-la*, nommé par les harmonistes : *Accord de neuvième majeure de dominante* ([12]).

([12]) Ecrire l'exemple 2.

317. — Or si, au lieu de les disposer *harmoniquement*, on place les sons composant cet accord de façon qu'ils se succèdent par *mouvements mélodiques* de *secondes* ou de *tierces*, on obtient la série suivante : *sol*, *la*, *si*, *ré*, *fa* ([13]). Entre les notes espacées par une tierce on n'aura qu'à placer le *dix-neuvième harmonique* : *do* ([14]), et le *vingt-troisième harmonique* : *mi*; enfin, on terminera la série : *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, par le redoublement du son générateur à l'octave supérieure ([15]) : *sol*, et l'on aura construit une *gamme diatonique véritablement naturelle*.

([13]) Commencer l'exemple 3. Ecrire : « Gamme diatonique naturelle » ; tracer l'accolade, la clé de fa et écrire les notes nommées en rondes en prenant soin de laisser un plus grand espace entre celles qui sont séparées par un intervalle de tierce.

Ecrire ensuite : « Son générateur » au-dessus de la note *sol* et le rang des harmoniques au-dessus des autres notes.

([14]) Commencer par terminer l'exemple 1 en écrivant tous les harmoniques qui se trouvent au-dessus du huitième. Les notes *Do* et *mi* seront seules écrites en rondes. Ensuite on les écrira dans l'ex : 3 entre les notes *si* et *ré*, *ré* et *fa*.

([15]) Terminer la gamme par la note *sol*.

318. — Observant cette gamme nous constaterons qu'elle est formée des mêmes notes que la *gamme diatonique de do*, qui nous est déjà connue, mais qu'elle est basée sur le *cinquième degré de celle-ci* : *sol* ([16]). (Les demi-tons n'occupent naturellement plus les mêmes places).

([16]) Désigner cette note.

319. — Le *cinquième degré* semblerait donc avoir, par une *loi naturelle*, une plus grande importance que le *premier*.

Cette déduction est corroborée par les *lois harmoniques*. C'est grâce au *cinquième degré*, (pris comme *fondamentale d'accord*), que l'on peut, en effet, *établir ou détruire les tonalités*, (*moduler*) **.

320. — La *gamme naturelle de sol* fut longtemps employée en Grèce et l'est encore dans le « *plain-chant liturgique* ».

Elle paraît être ici la *gamme génératrice* par excellence, et d'elle sont probablement sorties toutes les autres *gammes* (ou *modes*) ; celle de *do*, (*mode majeur*), par exemple, qui est *basée sur le dix-neuvième harmonique* ([17]) et celle de *la*, (*mode mineur inaltéré*), *basée sur le huitième harmonique* ([18]).

([17]) Ecrire l'exemple 4.

([18]) Ecrire l'exemple 5.

D'autres encore pourraient être basées sur chacun de ses degrés et nous verrons, dans la prochaine leçon, qu'il en était ainsi chez les Grecs.

---

* En musique on nomme : *accord*, certaines agglomérations de sons, disposés par tierces superposées au-dessus d'un son fondamental. Ici le *son fondamental* est en même temps *son générateur*.

** En cas de *modulation* on verra plus loin qu'on se sert pour changer de ton d'un accord basé sur le *cinquième degré* de la tonalité dans laquelle on veut aller. Consulter la 43e leçon.

31e LEÇON :

Les sept modes grecs et les huit tons liturgiques.

321. — D'après les études faites par les meilleurs musicographes et théoriciens nous croyons actuellement que les Grecs possédaient *sept modes* (ou *manières d'être de gammes diatoniques*). *LES SEPT MODES GRECS.*

322. — Les sept modes grecs étaient basés sur chacune des sept notes naturelles que nous connaissons : do, ré, mi, fa, sol, la, si, et composés exclusivement de ces mêmes notes se succédant par mouvement conjoint.

323. — Ils étaient classés en deux séries de trois modes, plus un mode hors série.

324. — La *première série* comprenait les *modes* dit : *plagaux*, *basés sur des Dominantes** et *divisés par quarte et quinte* (1) ou en *deux tétracordes voisins*.

325. — La *seconde* était formée des *modes* dits : *authentiques, basés sur les Toniques**, *des modes plagaux* (2).

Les théoriciens ne s'entendent pas non plus absolument sur leur division.

D'après les uns elle était *contraire à celle des modes plagaux*, c'est-à-dire par *quinte et quarte* ; d'après les autres les *modes authentiques* étaient *divisés en deux tétracordes* **, précédés d'un « *son ajouté**** » ****.

55e TABLEAU
Voir pl. XXX.

(1) Commencer le tableau. Tracer la ligne verticale de séparation placée en travers des seconde, troisième et quatrième portées. Ecrire « Les 7 modes grecs » au haut du tableau, puis : « (Modes plagaux) » à gauche.

(2) Ecrire : « (Modes authentiques) » à droite.

326. — Enfin, le *septième mode* aurait eu, lui aussi, un « *son ajouté* » puis la *division du premier mode plagal* (*lydien*). D'après quelques théoriciens il était *basé sur une médiante*, (*si*), avait pour *dominante* la note *ré* et pour *tonique* la note *sol*; soit, la *division par quarte et quinte du second mode plagal* (*phrygien*), ou celle par *quinte et quarte* du *second mode authentique* (*Hypophrygien*).

---

* Voir l'explication de ces mots dans la 34e leçon.

** Du grec : *Tettara* ou *Tetra*, quatre et *Chordè*, boyau, corde, (mot signifiant, en musique : série de quatre sons consécutifs).

*** Le nom grec de ce son est : *Prolambanomenos*.

**** D'où, d'après HELMHOLTZ, la division des modes, dits « *plagaux* » en deux tétracordes.

Enfin, plusieurs autres théoriciens lui donnent pour *finale* une *dominante*, (*si*) et pour *tonique : mi*, le divisant, ainsi qu'un *mode plagal*, en *quarte et quinte*.

327. — On voit qu'il existe plus d'une version sur la théorie de ces *modes antiques*.

Nous allons cependant les étudier et apprendre ce qu'on en connaît jusqu'à ce jour, car, malgré le peu de certitude qu'on ait pu acquérir sur leur théorie exacte, c'est certainement d'eux que descendent nos *modes actuels*, (le *majeur* et le *mineur*, surtout le *mineur inaltéré, forme descendante de la gamme mineure dite « vocale »*.)

LES TROIS MODES PLAGAUX.

MODE LYDIEN.

328. — Le *premier mode plagal* était nommé : *Lydien* (3) et composé des notes : *do* (4), *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*. Il est également regardé comme l'ancêtre direct de notre *mode majeur moderne*. Sa première note : *do* (5), était une *dominante* (6), (elle était aussi sa *finale*). *Fa* était sa *tonique*. Il était *divisé en une série de quatre notes : do, ré, mi, fa* (7), suivie d'une *série de cinq notes*, (commençant par la dernière note de la première série) : *fa, sol, la, si, do* (7). Les *demi-tons*, (*dont la position, variant dans chaque mode, a la plus grande importance*), *sont placés entre les troisième et quatrième degrés*, (*mi, fa*) (8) *et entre les septième et huitième degrés*, (*si, do*) (8).

(3) Commencer l'exemple 1. Tracer une petite accolade et une clé de sol sur la quatrième portée. Ecrire : « 1. Lydien (majeur moderne).

(4) Ecrire les notes à mesure qu'on les nomme.

(5) Désigner cette note.

(6) Ecrire au commencement de la portée : « Dom. : *do* » et, au-dessus de la note *do*, les lettres « D F ».

(7) Tracer une accolade au-dessus de ces notes.

(8) Ecrire : « 1/2 T. » entre ces notes.
Faire de même pour les exemples suivants.

Les Grecs attribuaient un *caractère moral* * particulier à chacun de leurs modes. Le *mode Lydien* servait à l'expression des *sentiments juvéniles, discrets, modestes, distingués*. ARISTOTE l'appelait « *mode éducateur* ».

MODE PHRYGIEN.

329. — Le *second mode plagal* a pour nom : *Phrygien*. Il est composé des notes: *ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré* (9).

(9) Faire l'exemple 2.

La première note : *ré*, est sa *dominante-finale ; sol* est sa *tonique*. Il est *divisé en quarte et quinte*. Les *demi-tons sont placés entre les second et troisième degrés*, (*mi, fa*) *et entre les sixième et septième degrés*, (*si, do*).

Son *caractère* était l'*enthousiasme, l'enivrement, la fureur*. C'est à ce mode qu'appartient la « *Chanson de Tralles* ».

MODE DORIEN.

330. — Le *troisième mode plagal* était le *Dorien*, composé des notes : *mi, fa, sol, la, si, do, ré, mi* (10). *Mi* est sa *dominante-finale ; la*, sa *tonique*. Il est *divisible en*

(10) Faire l'exemple 3.

* Les grecs employaient le mot *êthos*, (signifiant : mœurs, coutume). L'*êthos* d'un mode, c'était sa manière d'être, son caractère particulier, au point de vue psychologique.

quarte et quinte et ses *demi-tons sont placés du premier au second degré*, (*mi, fa*) *et du cinquième au sixième degré*, (*si, do*).

Son *expression* était le *calme, le stoïcisme, l'abnégation*. On a retrouvé deux hymnes, (dont l' « *Hymne Delphique* »), appartenant à ce mode.

LES TROIS MODES AUTHENTIQUES.

MODE HYPOLYDIEN.

331. — Le *quatrième mode* était *le premier mode authentique*. Il se nommait : *Hypolydien* * ([11]) et était formé des notes : *fa, sol, la, si, do, ré, mi, fa*.

Fa est sa *tonique-finale; do* sa *dominante*. Il est *divisible en deux séries, l'une de cinq notes : fa, sol, la, si, do; la seconde de quatre notes*, (commençant par la dernière note de la première série) : *do, ré, mi, fa*. Les *demi-tons sont placés entre les quatrième et cinquième degrés*, (*si, do*) *et entre les septième et huitième degrés*, (*mi, fa*).

([11]) Faire l'exemple 4. Celui-ci et les exemples 5 et 6 seront naturellement placés sur la partie droite du tableau.

Son *caractère* était *joyeux*. PLATON disait que ce mode convenait aux « *chants exécutés durant les festins* ». On possède un « *Air instrumental* » écrit en ce mode.

MODE HYPOPHRYGIEN.

332. — Le *cinquième mode*, (qui était le *second mode authentique*), se nommait : *Hypophrygien*. Il était composé des notes : *sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol* ([12]). *Sol* était sa *tonique-finale ; ré*, sa *dominante*. Il était *divisible par quinte et quarte*. *Les demi-tons se placent entre les troisième et quatrième degrés*, (*si, do*) *et les sixième et septième degrés*, (*mi, fa*).

([12]) Faire l'exemple 5.

Il a pour *caractère l'enthousiasme religieux, l'extase*. L' « *Hymne à Némésis* », retrouvé récemment, appartient à ce mode.

MODE HYPODORIEN.

333. — Le *sixième mode*, (*troisième mode authentique*), est nommé : *Hypodorien*. Il est formé des notes : *la, si, do, ré, mi, fa; sol, la* ([13]). Sa *tonique-finale* est *la* ; sa *dominante, mi*. Les *demi-tons sont placés entre les second et troisième degrés*, (*si, do*) *et les cinquième et sixième degrés*, (*mi, fa*).

([13]) Faire l'exemple 6.

Il a pour *caractère* une *gaieté calme et majestueuse*. La *première* « *Pythique* » de PINDARE et quelques *pièces instrumentales* appartiennent à ce mode.

L'*Hypodorien* est très certainement une des formes primitives de notre *mode mineur moderne*, (surtout de la *gamme dite : vocale*) ; nous étudierons plus tard cette concordance avec le *mineur inaltéré descendant*.

MODE MIXOLYDIEN.

334. — Le *septième mode* était le *Mixolydien*, formé des notes : *si, do, ré, mi, fa, sol, la, si* ([14]).

Sa division donne lieu à des controverses. Les uns le disent *divisé comme le Lydien, plus un son ajouté*, (*si*), devenu la première note ([15]) et un dernier son, (*do*), terminant la série des cinq notes : *fa, sol, la, si* (*do*).

([14]) Tracer les trois gammes des exemples 7, 8 et 9. Indiquer leurs divisions à mesure qu'on les expliquera.

([15]) Terminer l'exemple 7.

* Du grec : *Hypo*, au-dessous. Mode placé *au-dessous du Lydien*.

Les autres * le disent basé sur une *médiante-finale : si* (16) et lui donnent pour *dominante : ré* et pour *tonique : sol.*

(16) Terminer l'exemple 8.

D'autres, enfin, le *divisent comme un mode plagal,* par *quarte et quinte;* lui donnent pour *dominante-finale* la note *si* (17) et pour *tonique* la note : *mi.*

(17) Terminer l'exemple 9.

Les *demi-tons sont placés entre les premier et second degrés,* (*si, do*) *et les quatrième et cinquième degrés,* (*mi, fa*).

Son *caractère* était la *faiblesse*, la *mélancolie*, le *désespoir.* On trouve dans les livres anciens cette qualification : « *Le plaintif Mixolydien* »; Platon et Aristote disaient qu'il convenait aux vieillards.

DIVISIONS DIVERSES DES MODES GRECS

335.— Grâce à de nouvelles combinaisons, on pouvait, disent quelques théoriciens, obtenir un plus grand nombre de *modes.* Ainsi, en *divisant les modes plagaux* (18) en *quinte et quarte*, (*division* dite : *harmonique*, par opposition à la *division plagale* par *quarte et quinte*, dite : *arithmétique*), on en faisait des *modes authentiques.*

(18) Montrer ces modes sur le tableau.

Au contraire les *modes authentiques* (18) pouvaient**, par la *division en quarte et quinte*, devenir *modes plagaux.* Ils changeaient alors parfois de *noms;* ainsi le *mode Hypodorien divisé par quarte et quinte* prenait le nom de *Locrien.*

Au *Mode Dorien*, (*division harmonique*), appartiennent deux hymnes, l' « *Hymne à Hélios* » et l' « *Hymne à la Muse* ».

336. — Rappelons que certains théoriciens divisent encore autrement les *modes authentiques.* Pour eux, la première note est un *son ajouté* et la gamme se *divise ensuite en deux tétracordes*, (séries de quatre sons), dont le second commence par la dernière note du premier. Ainsi, dans le mode *hypolydien*, *fa* serait un *son ajouté* et les deux tétracordes se composeraient des notes : *sol*, *la*, *si*, *do*, et *do*, *ré*, *mi*, *fa* (19). Les mêmes théoriciens donnent une *division analogue* aux deux autres *modes authentiques*, l'*hypophrygien* et l'*hypodorien,* et, conséquemment, divisent les *modes plagaux* en *deux tétracordes* (20).

(19) Tracer cette division au-dessous des gammes formant les exemples 4, 5 et 6.

(20) Tracer cette division au-dessous des modes plagaux. Questionner, puis effacer le 55e tableau.

NOTIONS HISTORIQUES. ORIGINE DES MODES LITURGIQUES.

337. — Les modes que nous venons d'étudier furent ceux dans lesquels les poètes-musiciens grecs écrivirent leurs meilleures œuvres. Tout dernièrement, on retrouvait en Grèce une stèle brisée sur laquelle était gravé un fragment d'*Hymne à Némésis.* Ce fragment appartient au *mode hypophrygien.* Son *caractère* est sensiblement le même que celui d'un grand nombre des *Hymnes liturgiques* de l'Église catholique.

Depuis longtemps déjà, on pensait, du reste, que d'anciens chants sacrés, grecs ou romains, auxquelles on avait adapté des paroles chrétiennes, s'étaient introduits dans la liturgie de l'Église primitive. De même, les peintures des catacombes représentent souvent des divinités païennes : Bacchus berger, Orphée charmant les bêtes féroces, symbolisaient le Dieu nouveau, tout en ne choquant pas les habitudes visuelles des nouveaux convertis.

Ce procédé, fort adroit, favorisa probablement la conservation des hymnes antiques ;

* Dont M. Gevaert, qui fait autorité en la matière.

** Sauf l'*Hypolydien* dont la première division aurait formé une quarte augmentée (*Triton*), intervalle exclus de la musique grecque. Voir la note *, page 109.

mais, comme les premiers chrétiens étaient, pour la plupart, des gens fort simples : ouvriers, esclaves, ne possédant que peu de notions techniques sur l'art dont il faisait emploi, les traditions théoriques furent peu à peu oubliées et, lorsqu'au IVe siècle, SAINT AMBROISE voulut classer les *Hymnes liturgiques*, il se trouva en présence de *modes* dont on ne connaissait plus la théorie exacte. Cet évêque ne put donc faire qu'un classement approximatif.

LES QUATRE MODES LITURGIQUES DITS : « AMBROSIENS ».

338. — On compte quatre modes, dits authentiques ([21])**, que Saint Ambroise basa sur des finales (ou toniques). Il leur donna des noms grecs mais ne sut pas les classer selon l'ordre ancien.**

Voici quels sont ces *modes*.

339. — Le *premier* ([22]), qu'il nomma *mode Dorien*, (et qui est connu actuellement sous le nom de *pseudo-dorien*), fut basé sur la note *ré* et se compose des notes : *ré* ([23]), *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, (*naturel* ou *bémolisé*) ([24]), *do*, *ré*.

Sa *finale* (*ou tonique*) est *ré* ([25]), sa *dominante*, *la* ([26]). Les *demi-tons sont placés entre les second et troisième degrés* ([27]) et les *sixième et septième degrés* ([28]).

340. — Le *second*, (*mode pseudo-phrygien*), est basé sur la note *mi* et se compose des notes : *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*. Sa *finale* (ou *tonique*) est *mi*, sa dominante, *do* *. Les *demi-tons sont placés entre les premier et second degrés et les cinquième et sixième degrés*. L'emploi d'un *si bémolisé accidentel* est assez fréquent en ce mode.

56e TABLEAU
Voir pl. XXX.

([21]) Partager le tableau en deux parties au moyen de petites lignes pointillées verticales. Ecrire en haut du tableau : « Les 8 modes liturgiques ». Ecrire du côté gauche et au haut du tableau : « Les 4 modes ambrosiens, (dits authentiques) ».

([22]) Tracer la petite accolade et la clé de sol sur la quatrième portée ; puis écrire : « Pseudo-dorien ».

([23]) Ecrire les notes à mesure qu'on les nomme.

([24]) Tracer une petite ligne verticale pointillée au-dessous de la note *si*, puis écrire : « ♮ ou ♭ ».

([25]) Ecrire au commencement de la portée : « Fin : *ré* », puis tracer la lettre F au-dessus de la note *ré*.

([26]) Ecrire : « Dom. : *la* », puis tracer la lettre D au-dessus de la note *la*.

([27]) Ecrire : « 1/2 T. » entre les notes *mi* et *fa*.

([28]) Ecrire : « 1/2 T. » entre les notes *si* et *do*.

Continuer de même pour les trois exemples suivants.

Les chiffres 1, 3, 5 et 7 ne sont placés qu'ensuite, au moment où l'on classe tous les modes.

341. — Le *troisième*, (*mode pseudo-éolien*), est basé sur la note *fa* et se compose des notes : *fa*, *sol*, *la*, *si*, (*naturel* ou *bémolisé*), *do*, *ré*, *mi*, *fa*. Sa *finale* (ou *tonique*) est *fa* ; sa *dominante*, *do*. Les *demi-tons sont placés entre les quatrième et cinquième degrés et les septième et huitième degrés*.

342. — Le *quatrième*, (*mode pseudo-mixolydien*), est basé sur la note *sol* et formé des notes : *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*. Sa *finale* (ou *tonique*) est *sol*, sa *dominante*, *ré*. Les *demi-tons sont placés entre les troisième et quatrième degrés et entre les sixième et septième degrés*. Le *si bémolisé accidentel* est assez rarement employé en ce mode.

* Pour plus de détails sur les modes du plain-chant, (tons liturgiques ou tons d'Eglise), consulter des ouvrages spéciaux. Je citerai principalement l'excellent opuscule de M. A. VINÉE : *Essai d'un système général de musique* (*Étude sur la tonalité*), et le *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, par L. NIEDERMEYER et J. D'ORTIGUE.

LES QUATRE MODES LITURGIQUES DITS : GRÉGORIENS.

343. — **Plus tard, (au VIe siècle), ces quatre modes authentiques ne suffisant pas, le pape Grégoire-le-Grand leur adjoignit quatre modes basés sur la cinquième note de chacun d'eux. Ces modes sont souvent dit : plagaux** (29).

344. — Le *premier mode grégorien* commence par la note *la* et est formé des notes : *la* (30), *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* ; (c'est notre *mode mineur inaltéré moderne*, dit : *mode vocal*, sous sa forme descendante). Dans le premier mode liturgique, on se sert souvent d'un *si bémolisé* placé au-dessus du huitième degré.

Sa *finale* est *ré* (31), mais sa *dominante* change, c'est *fa* (32), (*dominante-mélodique*). En outre, on élimine, presque systématiquement, la *seconde note*, (*si naturel*), et, lorsqu'on emploie le *si* placé à l'octave supérieure, celui-ci est toujours *bémolisé*.

Les *demi-tons sont placés entre les second et troisième degrés* (33) *et les cinquième et sixième degrés* (34).

345. — Le *second mode grégorien* est formé des notes : *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Sa *finale* est *mi* et sa *dominante* (*mélodique*), *la*.

On se sert rarement de la *première note*, (*si grave*), et l'on emploie fréquemment le *si bémolisé* (*aigu*).

Les *demi-tons sont placés entre les premier et second degrés et les quatrième et cinquième degrés.*

346. — Le *troisième mode grégorien* est composé des notes : *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, (*naturel* ou *bémolisé*), *do*.

Sa *finale* est *fa* et sa *dominante* (*mélodique*), *la*.

Les *demi-tons sont placés entre les troisième et quatrième degrés et les septième et huitième degrés.*

347. — Le *quatrième mode grégorien* est formé des notes : *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré* ; soit, des mêmes notes que le premier mode ambrosien, mais sa *finale* est *sol* et sa *dominante* (*mélodique*), *do*. L'emploi de la note *si bémolisé* est assez fréquent.

Les *demi-tons sont placés entre les second et troisième degrés et les sixième et septième degrés.*

CLASSIFICATION DES HUIT MODES LITURGIQUES.

348. — Dans la classification moderne des *modes liturgiques* (ou *tons d'église*), on fait toujours suivre un *mode authentique* de son *mode plagal*. Le *premier mode liturgique* est donc le *mode authentique*, (dit *pseudo-dorien*),

(29) Ecrire du côté droit : « Modes grégoriens, (dits plagaux) ». Tracer la petite accolade et la clé de sol sur la quatrième portée.

(30) Ecrire les notes à mesure qu'on les nomme.

(31) Ecrire la lettre F au-dessus de la note *ré*.

(32) Ecrire : « Dm » au-dessus de la note *fa*, et, en avant de la clé : « Fin. : *Ré*, D M. *Fa*. »

(33) Ecrire : « 1/2 T. » entre les notes *si* et *do*.

(34) Ecrire : « 1/2 T. » entre les notes *mi* et *fa*.
Continuer de même pour les trois autres exemples.

basé sur *ré* [35]; le *second* est le *mode plagal* basé sur *la* [36]; le troisième, le mode *authentique*, (*pseudo-phrygien*), basé sur *mi*; le *quatrième*, le *mode plagal* basé sur *si*; le *cinquième*, le *mode authentique*, (*pseudo-éolien*), basé sur *fa*; le *sixième*, le *mode plagal* basé sur *do*; le *septième*, le *mode authentique*, (*pseudo-mixolydien*), basé sur *sol*, et le *huitième*, le *mode plagal* basé sur *ré*.

(35) Placer le chiffre 1 au-dessus du premier mode ambrosien.

(36) Placer le chiffre 2 au-dessus du premier mode grégorien.
Continuer de même pour numéroter les autres modes à mesure qu'on les nommera.

349. — On remarquera que chaque mode plagal est placé au-dessous de son mode authentique correspondant. C'est ce qui fait que ceux-ci sont souvent nommés : « modes supérieurs », tandis que les plagaux reçoivent l'appellation d' « inférieurs ». *REMARQUES. CLASSEMENT DES MODES LITURGIQUES.*

Ce classement est opposé à celui des Grecs dont les modes authentiques étaient les plus graves. Tous deux, cependant, sont fort bien construits au point de vue de la tessiture moyenne des voix.

On peut aussi s'étonner que la *Finale* des modes liturgiques reste la même pour chaque mode authentique suivi de son mode plagal, tandis que la place de la *dominante* varie beaucoup. Voici, à ce sujet, quelques explications empruntées à l'excellent « Traité du plain-chant » de L. NIEDERMEYER et D'ORTIGUE. *PLACES OCCUPÉES PAR LES DOMINANTES.*

« On peut établir pour règle que, dans les modes authentiques, la dominante se trouve
« au cinquième degré de l'échelle, et, dans les modes plagaux, au sixième degré, à moins
« que ce cinquième ou ce sixième degré ne soit un *si*, note variante qui n'avait pas de nom
« dans le plain-chant; de même, lorsque l'échelle commence par un *si* *, comme dans le
« quatrième mode ou deuxième plagal, on prend pour dominante la sixte d'*ut*, c'est-à-dire
« *la*, la note *si*, nous le répétons, ne comptant pas. »

Quant à l'emploi du *si bémolisé*, voici quelques lignes explicatives empruntées au même ouvrage : « pour éviter la relation de triton », (*fa-si*), « dans le premier mode, on est fré-
« quemment obligé d'altérer le *si* par le bémol ». Et, plus loin : « Ce n'est pas seulement
« dans le premier mode qu'intervient fréquemment le *si bémol*; c'est aussi dans le second,
« le cinquième et le sixième. » On le trouve aussi, comme nous l'avons dit, dans quelques pièces appartenant au huitième mode et, à titre accidentel, dans les autres modes. *EMPLOI DU SI BÉMOLISÉ.*

Dans la prochaine leçon, nous donnerons quelques notions sur les *modes pentatoniques* et sur quelques *modes mauresques*, *arabes*, etc., puis nous nous occuperons d'établir la *concordance existant entre les modes précédemment étudiés et les modes modernes : le majeur et le mineur.*

* Cette exclusion du *si* provient de l'horreur que les peuples anciens, les Grecs entre autres, ont toujours éprouvée pour l'intervalle de Triton existant entre les notes : *fa-si*. De là vient l'exclusion du *si*, note supérieure de l'intervalle de quarte augmentée. Le Moyen Age, lui aussi, connut la terreur du Triton : « *Diabolus in musica!* » (« le Diable en musique ! »). Nos ancêtres, persuadés que l'exécution de cet intervalle était capable d'évoquer « le Diable », supprimaient radicalement la note *si* et, de cette façon, évitaient l'apparition redoutée. C'est ainsi que fut créé le système des *Hexacordes*, (ou séries de six notes consécutives). On trouvera dans les ouvrages spéciaux les renseignements relatifs à ce système.

Au sujet de l'intervalle de *triton* je ferai remarquer qu'il est fréquemment employé par les bergers dans leurs « rantz » si connus. Les meneurs de chèvres parcourant les rues de Paris jouent souvent sur leurs flûtes de Pan, (instrument réputé excitant dans l'antiquité), des vocalises reposant en grande partie sur le *Triton*. N'y aurait-il pas là une corrélation ? Voici des *bergers* employant le *Triton* et l'on sait qu'à l'heure actuelle les peuplades superstitieuses considèrent encore comme synonymes ces deux mots : *berger*, *sorcier* ?

Enfin, les orientaux considèrent le *Triton* comme un intervalle excitant, (voir la 32e leçon, paragraphe 360). Il y aurait là, nous semble-t-il, une curieuse étude à faire.

32e LEÇON :

Les cinq modes pentatoniques. — Modes mauresques, arabes et persans.

Nous avons, dans les précédentes leçons, parlé des *modes grecs*, des transformations qu'ils avaient subies, des *réformes ambrosienne* et *grégorienne*, (*modes liturgiques* ou *tons d'église*).

Enfin nous avons constaté, en passant, les *rapports intimes de deux modes antiques*, le *Lydien*, et l'*Hypodorien* avec nos deux *modes modernes*, le *majeur* et le *mineur*.

350. — Avant de pousser plus avant l'étude de ces deux modes, je crois bon de donner un aperçu d'autres *modes* ayant été et étant encore en usage dans certaines contrées telles que le *Mexique*, la *Chine*, l'*Ecosse*, l'*Irlande*, le *pays de Galles*.

LES CINQ MODES PENTATONIQUES.

351. — Les modes pentatoniques* (ou de cinq sons), sont formés de deux tricordes**, et, conséquemment, de cinq sons, plus l'octave juste du premier son. Les sons formant ces gammes se succèdent donc, tantôt par mouvement conjoint, tantôt par mouvement disjoint.

352. — Le *premier mode pentatonique**** est formé des notes : *do* (1), *ré*, *mi*, *sol*, *la*, *do*, (octave du premier son).

Le *second mode* est formé des notes : *ré*, *mi*, *sol*, *la*, *do*, *ré*.

Le *troisième mode* est formé des notes : *mi*, *sol*, *la*, *do*, *ré*, *mi*.

Le *quatrième mode* est formé des notes : *sol*, *la*, *do*, *ré*, *mi*, *sol*.

Le *cinquième mode* est formé des notes : *la*, *do*, *ré*, *mi*, *sol*, *la*.

57e TABLEAU
Voir pl. XXXI.

(1) Ecrire en haut du tableau : « Modes pentatoniques et modes orientaux ». Ecrire à gauche et au-dessus de la quatrième portée : « 1er mode gaélique (majeur très usité) ». Tracer la petite accolade et la clé de sol. Ecrire les notes à mesure qu'on les nomme et les chanter. Relier les notes de trois en trois sons au moyen d'une petite accolade, afin d'indiquer les tricordes. Placer le cinquième mode sur la quatrième portée, dans la seconde moitié du tableau. Continuer l'exemple 1, en écrivant, au fur et à mesure qu'on les explique, les modes pentatoniques sur le tableau.

* Du grec : *Pente*, cinq, et *Tonos* : son.

** Du grec : *Trias*, nombre de trois, en composition *tri*, et *chordê*, corde. *Tricorde* signifie en musique : succession de trois cordes ou de trois sons.

*** On trouvera, dans la « théorie » de Helmholtz, une autre classification de ces modes. Nous avons adopté le présent classement comme étant plus simple. Il est bon cependant de savoir que notre 1er mode correspond au 4e mode de Helmholtz; notre 2e mode à son 1er; notre 3e à son 5e; notre 4e à son 2e et notre 5e à son 3e.

353. — Le *premier* de ces modes (2) est très usité. C'est un *mode majeur.*

(2) Le désigner sur le tableau.

On trouve de nombreuses *chansons populaires* composées en ce *mode*, notamment la célèbre romance : *La dernière Rose*, transcrite par le compositeur FLOTOW dans son opéra-comique : « *Martha* ».

Le thème du *scherzo* de la « *Symphonie Ecossaise* », de F. MENDELSSOHN, est, (sauf quelques notes de passage), écrit dans le *premier mode gaélique* *.

Le *thème chinois* de l'ouverture de « *Turandot* », de WEBER, lui appartient aussi.

354. — Au *second mode* (2) appartiennent plusieurs *mélodies gaéliques* et *chinoises*.

La *mélodie gaélique* commençant par les paroles : « *Blythe and merry* » est une des plus jolies.

355. — Le *troisième mode* (2), ne possédant pas de quinte, peut être difficilement regardé comme étant basé sur une tonique.

On peut citer, comme appartenant à ce mode, les airs commençant par les paroles : « *Will ye go* » et « *Auld Robin* », mais, dans les mélodies écrites en ce mode, on rencontre souvent des notes de passage, détruisant l'originalité de la *gamme pentatonique*.

356. — Le *quatrième mode* (2) n'est pas non plus très usité. On connaît cependant un *air chinois* lui appartenant.

357. — Enfin, le *cinquième mode* (2) est une *gamme mineure très usitée* (3). Presque tous les *airs écossais*, *irlandais* et *gaéliques* appartenant au *mode mineur*, sont écrits dans ce mode. Citons, notamment, l'air commençant par les paroles : « *Cokle Schells* ».

(3) Ecrire : « mineur très usité ».

358. — Parlons à présent des *modes mauresques*, *arabes* et *persans*, les plus usités et les plus originaux. *MODES ORIENTAUX.*

Le *mode mauresque : Asbein* (4) est composé des notes *mi* (5), *fa*, *sol dièsé*, *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*, (octave du premier son).

Ce mode a *trois demi-tons*, *placés du premier au second degré* (6), *du troisième au quatrième degré* (6) *et du cinquième au sixième degré* (6).

Son *troisième degré* (7) est *altéré* au moyen d'un *accident ascendant* et cette altération forme la distance de *seconde augmentée qui sépare le second degré du troisième* (8).

(4) Ecrire sur la troisième portée : « Exemples de 2 modes orientaux » etc., puis au-dessus de la 2e portée : « Mode mauresque (Asbein) ». Tracer la petite accolade et la clé de sol.

(5) Ecrire les notes à mesure qu'on les nomme et les chanter.

(6) Ecrire : « 1/2 T. » entre ces deux degrés et surmonter cette indication par une petite ligne courbe pointillée.

(7) Le désigner sur le tableau.

(8) Ecrire : « 2de aug. » entre ces deux degrés et placer une petite ligne courbe pointillée au-dessous de cette indication.

Ce *mode* est composé des mêmes notes que notre *mode mineur* appartenant à la *forme instrumentale* mais il est basé sur la *dominante*** de celui-ci. Cependant il me paraît être son ancêtre direct et se trouver avec lui dans le rapport d'un *mode plagal* avec un *mode authentique.* Nous reviendrons sur ce point dans la prochaine leçon. *REMARQUE.*

Plusieurs *mélodies mauresques* appartiennent à ce mode, entre autres : « *L'Ange du Désert* », nommée par les Arabes : « *La Chanson espagnole* », sans doute en souvenir des Maures d'Espagne qui la chantaient ***.

* Il appartient au ton majeur de *Ré*, c'est-à-dire à une transposition du 1er mode gaélique.

** Voir l'explication de ce mot dans la 34e leçon.

*** Recueillie par M. SALVADOR DANIEL.

L'entr'acte du quatrième acte de « *Carmen* », le célèbre opéra-comique de G. Bizet, est écrit dans ce mode.

359. — Une autre *gamme*, plus caractéristique encore, appartient aux *Arabes* ([10]). Elle contient *quatre demi-tons diatoniques* et *deux secondes augmentées*.

([10]) Écrire ce mode sur le tableau au-dessous du mode Asbein, sur la première portée et tracer, au fur et à mesure qu'on les explique, les indications ayant trait aux demi-tons et aux 2des augmentées.

Elle est composée des notes : *mi*, *fa*, *sol dièsé*, *la*, *si*, *do*, *ré dièsé*, *mi*.

Le *premier demi-ton est placé entre le premier et le second degré; le second, entre le troisième et le quatrième degré; le troisième entre le cinquième, et le sixième degré et le quatrième, entre le septième et le huitième degré.*

Son deuxième et son troisième degré sont séparés par une seconde augmentée.

Il en est de même du sixième et du septième degré.

360. — D'autres *modes arabes* et *kabyles* sont semblables à d'anciens modes grecs et ont peut-être été importés par des voyageurs antiques.

Ainsi le mode *Méia* est composé des *mêmes notes* que le *mode Lydien* et que notre *mode majeur*.

Le mode *Irack* est formé des *mêmes sons* que le *mode Phrygien*.

L'*Hypophrygien* se trouve fréquemment employé dans les *mélodies arabes* et le *mode Hsam* est composé des *mêmes notes* que le *mode grec Hypodorien* et que notre *mode mineur inaltéré descendant*.

Le *mode Hypolydien* est très en usage chez les musiciens *arabes*, auxquels il sert pour l'expression des passions violentes.

C'est, paraît-il, pendant l'exécution de vocalises (ou traits) marquant fortement la quarte augmentée existant du premier degré : *fa*, au quatrième degré : *si*, que les prêtres fanatiques font leurs sanglants exercices de pénitence.

Les derviches tourneurs s'en servent aussi, dit-on, pour s'exciter durant leurs danses sacrées *.

361. — Voici, enfin, les noms des *douze modes* (ou *Makamat*) *principaux* des *Persans*, d'après « Abdul Kadir », persan distingué du XIVe siècle de notre ère » **.

Le *premier mode* se nommait *mode Uschak*.

»	*second mode*	»	*mode Newa*.
»	*troisième mode*	»	*mode Buselik*.
»	*quatrième mode*	»	*mode Rast*.
»	*cinquième mode*	»	*mode Husseini*.
»	*sixième mode*	»	*mode Hidschaf*.
»	*septième mode*	»	*mode Rahewi*.
»	*huitième mode*	»	*mode Sengule*.
»	*neuvième mode*	»	*mode Irak* ***.

* Ce fait tendrait à prouver l'effet excitant de l'intervalle de Triton.

** Helmholtz : *Théorie physiologie de la musique*.

*** Ce mode, portant le même nom qu'un mode arabe, ne paraît pas être composé des mêmes sons.

Le *dixième mode* se nommait *mode Ifzfaham*.
» *onzième mode* » *mode Büzürg.*
» *douzième mode* » *mode Zirefkend.*

362. — Mentionnons, enfin, dans les *systèmes arabe*, *persan* et *indien* l'emploi de *modes* et de *gammes contenant des tiers et des quarts de tons**.

363. — Par les quelques exemples donnés dans la présente leçon on peut juger de la richesse des systèmes modals exotiques. Nous allons, dès à présent, reprendre l'étude du *système modal spécial aux races latines*, *germaniques*, et *anglo-saxonnes*, *système actuellement en vigueur dans la plus grande partie de l'Europe*. Mais, ne l'oublions pas, *celui-ci n'est en somme*, *qu'un des modes d'expression de l'art musical*.

Avant lui régnaient d'autres systèmes. Il en viendra d'autres, après lui, sans doute. Tout en acceptant et en étudiant soigneusement certaines règles utiles, travaillons à les élargir, à les perfectionner sans cesse; gardons-nous surtout de les croire immuables. En art, comme en science, les possibilités sont heureusement infinies.

Dans la prochaine leçon, nous apprendrons les noms affectés à chacun des *degrés*, des *gammes* appartenant aux *deux modes* **, le *majeur* et le *mineur*.

* L'emploi du tiers et du quart de ton est contesté par Salvador Daniel, mais admis par d'autres théoriciens, tels que : Fétis, Kiesewetter, etc.

** Pour l'étude plus approfondie des modes divers nous renvoyons l'étudiant aux ouvrages suivants : *Essai d'un système général de musique* (*Étude sur la tonalité*), par A. Vinée ; *Dictionnaire de la musique*, par Reimann ; *Théorie psychologique de la musique*, par Helmholtz, *Recueil de mélodies arabes et mauresques*, transcrites et harmonisées par Salvador Daniel et aux si remarquables travaux théoriques de Gevaert.



33e LEÇON :

Origines des modes modernes, (le majeur et le mineur, sous ses diverses formes.)

364. — Dans les dernières leçons nous avons étudié les *modes grecs*, les *tons d'Église* et quelques modes *orientaux*.

Nous allons, à présent, parler de la *concordance* existant entre quelques-uns de ces divers *modes* et les *gammes modernes* appartenant au *mode majeur* et au *mode mineur*, (sous ses *diverses formes*).

ORIGINE DU MODE MAJEUR MODERNE. CONCORDANCE EXISTANT ENTRE LE MODE LYDIEN, LE 6e TON D'ÉGLISE ET LE MODE MAJEUR.

Déterminons d'abord l'origine probable du *mode majeur moderne*.

L'ancien mode Lydien (1), (mode plagal, qui, en changeant la division, pouvait devenir authentique)*, devenu, par la suite, le sixième ton d'Église (2), semble être la forme primitive de notre mode majeur moderne (3).

Tous trois sont composés de notes : do, ré, mi, fa, sol, la, si, do.

Cependant la note *si bémolisé* est parfois employée dans le 6e ton d'église (4).

Leurs *demi-tons* sont placés entre les *mêmes degrés*, (les *troisième* et *quatrième*, et les *septième* et *huitième*), (excepté dans la forme altérée du 6e ton d'église (5)).

Cependant le *mode Lydien* et le *sixième ton d'Église* sont basés sur une *Dominante*** *: do* (6), et leur *Tonique*** est le *quatrième degré : fa* (7). Enfin le *sixième ton d'Église* a *la* pour *Dominante-mélodique* (8). Au contraire le *mode majeur* a *do* pour *Tonique* ** (9) et sa *Dominante* ** est *sol* (10).

Enfin il est divisible en deux séries de quatre notes conjointes, (tétracordes) *** séparées entre elles par un ton.

58e TABLEAU
Voir pl. XXXI.

(1) Ecrire l'exemple 1, mais sans indiquer les places des demi-tons, de la dominante et de la tonique.

(2) Ecrire de même la partie supérieure de l'exemple 2.

(3) Ecrire de même l'exemple 3.

(4) Ecrire la partie inférieure de l'exemple 2. Tracer les notes en petits caractères.

(5) Placer les indications relatives aux demi-tons dans les trois exemples.

(6) Ecrire : « D. F. », au-dessus de la première note du mode Lydien et : « DT » au-dessus de celle du sixième ton d'église.

(7) Ecrire T au-dessus de la note *fa* du mode lydien et F au-dessus de la même note dans le 6e ton d'église.

(8) Ecrire : « DM » au-dessus de la note *la* dans le 6e ton d'église.

(9) Ecrire : « T » au-dessus de la note *do* du mode majeur.

(10) Ecrire : « D » au-dessus de la note *sol* du mode majeur.

* Voir le paragraphe 336, 31e leçon.

** Voir l'explication de ce mot dans la 34e leçon.

*** Voir la 36e leçon.

Malgré ces petites différences et étant donné que le *mode Lydien* pouvait devenir *authentique* par le changement de division, on peut penser que le *mode majeur* est bien issu du *mode Lydien* et du *sixième ton d'Église.*

CONCORDANCE EXISTANT ENTRE LE 5e TON D'ÉGLISE ET LE MODE MAJEUR,

365. — Je tiens, cependant, à faire remarquer la concordance parfaite, (places des *demi-tons*, de la *Dominante* et de la *Finale* ou *Tonique*), existant entre le *mode majeur* (11) et le *cinquième ton d'Église*, avec altération descendante du quatrième degré, (*si bémolisé*), donnant la gamme : *fa*, *sol*, *la*, *si bémolisé*, *do*, *ré*, *mi*, *fa* (12). Donc :

Le mode majeur (13) pourrait aussi être une simple transposition* du cinquième ton d'Église (13), (avec altération descendante du quatrième degré).

(11) Désigner ce mode sur le tableau.

(12) Ecrire l'exemple 4. La partie supérieure sera tracée en petites notes.

(13) Désigner ce mode sur le tableau.

CONCORDANCE EXISTANT ENTRE LE MODE HYPODORIEN, LE 2e TON D'ÉGLISE ET LE MODE MINEUR.

366. — Pour le mode mineur nous allons trouver plus de difficultés dans le choix de l'origine (14).

Le mode mineur a beaucoup d'analogie avec le mode Hypodorien (15), (mode grec authentique), et avec le second ton d'Église (16).

(Ce dernier n'est cependant pas basé comme lui sur une *Tonique*, mais au contraire sur une *Dominante-tonale : la*. Sa *finale* est *ré* et sa *Dominante-mélodique* : *fa*.)

Au contraire l'*Hypodorien* et le *mode mineur* sont tous deux basés sur la *tonique : la*. Leur *dominante* est *mi*.

Enfin dans le *second ton d'Eglise* la seconde note, (*si*) (17), est souvent supprimée et l'on emploie un *si bémolisé* à l'octave supérieure.

(14) Effacer le tableau. Les suivants se font de même au fur et à mesure qu'on les explique.

59e TABLEAU Voir pl. XXXII.

(15) Ecrire l'exemple 1.

(16) Ecrire l'exemple 2.

(17) Désigner cette note dans l'exemple 2.

LES DEUX FORMES DU MODE MINEUR.

367. — Notre *mode mineur* possède *deux formes différentes* : la « *forme vocale* » (nommée ainsi parce qu'elle est plus facile à chanter) et la « *forme* instrumentale. »

CONCORDANCE EXISTANT ENTRE LE MODE HYPODORIEN, LE 2e TON D'ÉGLISE ET LA GAMME MINEURE DE FORME VOCALE.

Sous la *forme vocale*, la *gamme mineure* n'est pas composée des mêmes sons en montant qu'en descendant.

La *gamme mineure ascendante de forme vocale* est composée des notes : *la* (18), *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa dièsé*, *sol dièsé*, *la*.

Elle diffère alors par deux notes du mode *Hypodorien* et du *second ton d'Église* qui, tous deux, ont un *fa* et un *sol* naturel (19).

(18) Ecrire la gamme ascendante de forme vocale, sur la portée supérieure de l'exemple 3.

(19) Désigner ces notes dans l'exemple 1 et dans l'exemple 2.

(Cependant les altérations ascendantes, placées devant les sixième et septième degrés de la *gamme mineure ascendante de forme vocale* n'affectent

* Voir à la 44e leçon la signification de ce mot.

en rien le sentiment tonal mais font participer le mode mineur au genre chromatique.)

La *gamme mineure descendante de forme vocale* est composée des notes : *la, sol, fa mi, ré, do, si et la* ([20]).

([20]) Ecrire la gamme descendante de forme vocale.

Elle est alors absolument naturelle et semblable à la *gamme Hypodorienne descendante* et au *second ton d'Église* ([21]).

([21]) Désigner ces gammes.

CONCORDANCE EXISTANT ENTRE LE MODE HYPODORIEN, LE 2e TON D'ÉGLISE ET LA GAMME MINEURE DE FORME INSTRUMENTALE.

Dans sa *seconde forme*, dite « *instrumentale* », (parce qu'elle renferme un intervalle assez difficile à chanter), *la gamme mineure, ascendante et descendante* contient l'altération ascendante de son septième degré, (sol dièsé).

Elle est alors formée en montant des notes ([22]):
La, si, do, ré, mi, fa, sol diésé, la,
et en descendant, des notes :
La, sol diésé, fa, mi, ré, do, si, la.

([22]) Ecrire la gamme mineure de forme instrumentale sur la première portée.

(L'altération ascendante du septième degré fait participer cette forme du mode mineur au genre chromatique.

Sous cette *forme*, (*instrumentale*), la *gamme mineure* ne diffère plus que par une note, (sol diésé), du *mode Hypodorien* et du *second ton d'Église* ([23]).

([23]) Effacer le 59e tableau.

CONCORDANCE EXISTANT ENTRE LE MODE PHRYGIEN, LE 1er TON D'ÉGLISE ET LE MODE MINEUR SOUS SES DIVERSES FORMES.

368. — Le mode mineur, (sous ses diverses formes), pourrait aussi être regardé comme une transposition du mode phrygien et du premier ton d'Église.

En effet, si nous examinons la composition du *mode Phrygien* formé des notes : *Ré, mi, fa, sol, la, si, do et ré* ([24]) et la *première forme* du *premier ton d'église : Ré, mi, fa, sol, la, si* (*naturel*), *do, ré* ([25]), nous voyons qu'elle concorde presque exactement, (sauf un degré), avec la « *forme vocale* » du *mode mineur* ([26]).

60e TABLEAU
Voir pl. XXXII.

([24]) Ecrire l'exemple 1.
([25]) Ecrire la partie supérieure de l'exemple 2.
([26]) Ecrire la partie supérieure de l'exemple 3.

Les tons et les demi-tons sont placés entre les mêmes degrés, (sauf entre les sixième et septième et les septième et huitième), et ceci à cause de l'*altération ascendante* placée devant le septième degré du *mode mineur* ([27]).

([27]) Désigner cette altération.

Cette *altération* fut probablement introduite au moment où, le sentiment harmonique se développant, l'emploi de l'*accord de septième de Dominante** détermina l'introduction de la *note sensible*, (septième degré altéré par un accident ascendant et placé un demi-ton diatonique au-dessous de l'octave de la *tonique*), dans la *gamme mineure*.

---

* *L'accord de septième de dominante* est composé de la *dominante*, de sa *tierce majeure*, (la *note sensible*, septième degré, naturel dans la *gamme majeure*, altéré par l'accident ascendant dans la *gamme mineure*); de sa *quinte juste*, (second degré), et de sa *septième mineure*, (quatrième degré). Ces quatre notes entendues simultanément, la *dominante* étant placée à la partie la plus grave, forment l'agrégation de notes nommée : *accord de septième de dominante*.

Le compositeur Monteverde, (Crémone 1568, mort vers 1650), passe pour avoir été le premier à l'employer sans préparation de la dissonance.

En descendant, lorsqu'on emploie la *seconde forme du premier mode liturgique*, (avec le *si bémolisé*) ([28]), l'analogie est complète avec la *gamme de forme vocale, (descendante)* ([29]).

Enfin la *forme instrumentale de la gamme mineure* ([30]) se trouve être semblable, (sauf une note), à la *seconde forme du premier mode liturgique*, (avec emploi du *si bémolisé*) ([31]).

La note différant est le septième degré des gammes mineures, altéré par un accident ascendant([27]).

([28]) Ecrire la partie inférieure de l'exemple 2.

([29]) Désigner cette gamme.

([30]) Ecrire la partie inférieure de l'exemple 3.

([31]) Désigner cette note dans l'exemple 3.

Cette altération a pu être, comme je viens de le dire, introduite, vers le XIV[e] siècle, dans la *seconde forme du ton d'Église*, au moment où l'*accord de septième de dominante* devint d'un emploi fréquent ([32]).

([32]) Effacer le 60[e] tableau.

61[e] TABLEAU
Voir pl. XXXIII

CONCORDANCE EXISTANT ENTRE UN MODE ORIENTAL ET LE MODE MINEUR DE FORME INSTRUMENTALE.

369. — Le mode mineur de forme instrumentale ([33]) est aussi presque analogue au mode Mauresque dit : « Asbéin »*, composé des notes : mi, fa, sol diésé, la, si, do, ré, mi ([34]).

Cependant le mode Mauresque se trouverait basé sur la *Dominante : mi* ([35]), de notre *mode mineur*, dont la *Tonique* est *la* ([36]).

Les demi-tons ([37]) sont, ici, placés entre les mêmes notes et se trouvent au nombre de trois dans les deux *gammes*.

Enfin, détail important et donnant un *caractère chromatique aux deux modes*, l'*intervalle de seconde augmentée* existe entre les second et troisième degrés du *mode Mauresque* ([38]) et entre les sixième et septième degrés du *mode mineur*, (notes : *fa* et *sol diésé*).

([33]) Ecrire en haut du tableau : « Concordance d'un mode mauresque avec le mode mineur de forme instrumentale », puis écrire l'exemple 1.

([34]) Ecrire l'exemple 2, et indiquer la concordance des notes au moyen des lignes pointillées.

([35]) Désigner cette note.

([36]) Désigner cette note et écrire au-dessous « T ». Ecrire : « D » au-dessous de la dominante : mi.

([37]) Indiquer les places des demi-tons.

([38]) Indiquer la place de la seconde augmentée.

Cette parfaite similitude tendrait à faire conclure que, si l'on doit attribuer une origine grecque au *mode mineur de « forme vocale »*, le *mode mineur de « forme instrumentale »* pourrait bien nous avoir été apporté à l'époque de l'invasion des Maures d'Espagne et conservé dans les *Chansons de pays*.

Nous savons d'ailleurs que certains coins du littoral méditerranéen ont été peuplés par de petites colonies Maures et Espagnoles. Les Monts des Maures et le village des Catalans, près Marseille, sont là pour en témoigner.

N'est-il pas naturel de penser que les *mélodies* importées par les étrangers ont pu influencer la formation d'un *mode ?*

* D'après Salvador Daniel.



34e LEÇON :

Noms particuliers attribués à chacun des degrés des gammes appartenant aux deux modes.

370. — Nous savons que chacune des notes composant une gamme diatonique prend le nom de *degré*; ainsi la première note est le *premier degré*; la seconde note, le *second degré**, etc.

NOMS PARTICULIERS DE CHACUN DES DEGRÉS DES GAMMES.

371. — Les degrés des gammes appartenant aux deux modes prennent chacun un nom particulier indiquant la fonction qu'ils remplissent (1).

Voici quels sont les *noms* des *degrés* contenus dans les gammes appartenant au *mode majeur* (2) et au *mode mineur* (3), sous la *forme instrumentale*, (contenant la *seconde augmentée*, placée entre les *sixième* et *septième degrés*), qui est la plus usitée (4).

62e TABLEAU
Voir pl. XXXIII

TONIQUE

372. — Le premier degré (5), (do dans la gamme majeure (6); la, dans la gamme mineure (7)), se nomme (8) tonique (9); parce que la note sur laquelle il est placé donne son nom au ton (ou à la tonalité) et à la gamme (10).

Ainsi, la gamme appartenant au *mode majeur* et ayant *do* pour *tonique* sera la *gamme majeure du ton de do* (11) et la gamme appartenant au *mode mineur*, et commençant par *la*, sera la *gamme mineure du ton de la* (12).

SUS-TONIQUE

373. — Le second degré (13), (Ré dans la gamme majeure (14); Si dans la gamme mineure (15)), se nomme sus-tonique (16), parce qu'il est placé immédiatement au-dessus de la tonique (17).

MÉDIANTE

374. — Le troisième degré, (Mi, dans la gamme majeure; Do dans la gamme mineure), se nomme médiante, parce qu'il occupe la place

(1) Ecrire en haut du tableau : « Noms des degrés contenus dans les gammes appartenant aux deux modes », etc. Tracer les divisions du tableau.

(2) Ecrire : « gamme majeure », au commencement de la troisième portée.

(3) Ecrire : « gamme mineure », au commencement de la seconde portée.

(4) Ecrire : « forme instrumentale ».

(5) Ecrire : « Degrés » au-dessus de la quatrième portée, puis : « 1er degré » dans la première des huit divisions formées par les lignes pointillées.

(6) Tracer la clé de sol sur la troisième portée. Ecrire la note *do*.

(7) Tracer la clé de sol sur la seconde portée. Ecrire la note *la*.

(8) Ecrire : « Noms » au commencement de la quatrième portée.

(9) Ecrire : « Tonique » sur la quatrième portée, dans la première division du tableau.

(10) Ecrire sur la première portée, dans la première division du tableau : « Parce que la note sur laquelle il est placé donne son nom à la tonalité et à la gamme ».

(11) Ecrire au commencement de la troisième portée : « du ton de Do », au-dessous de : « gamme majeure ».

(12) Ecrire au commencement de la seconde portée : « du ton de La », au-dessous de : « gamme mineure ».

(13) Ecrire : « 2e degré », dans la seconde division du tableau et au-dessus de la quatrième portée.

* Voir la 18e leçon.

médiane, entre le premier degré et le cinquième. Ces trois notes, combinées ensemble, forment l'*accord parfait de la tonique* dont la *médiante* occupe le milieu.

(14) Tracer la note *ré*, dans la seconde division de la troisième portée.

(15) Tracer la note *si*, dans la seconde division de la seconde portée.

(16) Ecrire : « Sus-tonique », dans la seconde division, sur la quatrième portée.

(17) Ecrire sur la première portée, dans la seconde division du tableau : « Parce qu'il est placé au-dessus de la tonique ». Agir de même pour les exemples suivants.

SOUS-DOMINANTE

375. — Le quatrième degré, (Fa dans la gamme majeure ; Ré, dans la gamme mineure), se nomme sous-dominante, parce qu'il est placé immédiatement au-dessous du cinquième degré (qui prend le nom de Dominante).

DOMINANTE

376. — Le cinquième degré, (Sol, dans la gamme majeure : Mi, dans la gamme mineure), se nomme dominante, parce qu'il occupe la place la plus élevée, (celle qui domine) dans l'accord parfait basé sur la tonique. On pourrait dire aussi qu'il prend ce nom parce qu'il est la *note la plus importante* dans la tonalité et dans la gamme *.

SUS-DOMINANTE

377. — Le sixième degré, (La dans la gamme majeure ; Fa dans la gamme mineure), se nomme : sus-dominante, parce qu'il est placé immédiatement au-dessus de la dominante.

REMARQUE

Ce nom lui est attribué aussi dans la gamme mineure ascendante de forme vocale, (dans laquelle il est altéré au moyen d'un accident ascendant).

NOTE-SENSIBLE

378. — Le septième degré, (Si, dans la gamme majeure; Sol dièsé, note altérée au moyen d'un accident ascendant, dans la gamme mineure, se nomme : note sensible, parce qu'il est attiré vers la tonique sur laquelle il tend presque irrésistiblement à se résoudre.

379. — Enfin le huitième degré, (Do, dans la gamme majeure, La, dans la gamme mineure), se nomme tonique, comme le premier degré dont il est l'octave (18).

(18) Interroger, puis effacer le 62e tableau.

NOM DU SEPTIÈME DEGRÉ DANS LA GAMME MINEURE INALTÉRÉE.

SOUS-TONIQUE.

380. — Dans la gamme mineure inaltérée, (ancien mode grec Hypodorien), et dans la gamme mineure descendante, appartenant à la forme vocale, le septième degré, (Sol), étant inaltéré, perd sa qualité de « note sensible », et prend celle de sous-tonique, parce qu'il est placé immédiatement au-dessous de la tonique (19).

Tous les autres degrés (20) portent les noms indiqués précédemment.

63e TABLEAU
V. pl. XXXIV.

(19) Tracer le 63e tableau et désigner le 7e degré inaltéré dans la gamme mineure descendante.

(20) Désigner ces degrés sur le tableau.

Dans la prochaine leçon, nous étudierons les rapports existant entre la tonique de chacune des gammes appartenant aux deux modes et les divers degrés de ces gammes, et nous parlerons des notes modales.

* Voir les 29e et 43e leçons.

35e LEÇON :

Comparaison établie entre les intervalles basés sur les toniques des gammes appartenant aux deux modes. — Notes modales et notes tonales.

381. — Dans les gammes majeure et mineure (de forme instrumentale), si l'on compare entre eux les intervalles basés sur chacune des toniques, on constate que, seuls, deux intervalles différent.

382. — Ce sont donc ces deux *intervalles differents* aussi *bien* que les *places occupées par les demi-tons qui caractérisent les modes*.

64e TABLEAU
V. pl. XXXIV.

INTERVALLES BASÉS SUR LA TONIQUE DE LA GAMME MAJEURE.

383. — Ainsi, dans la *gamme de do majeur* (1) composée des notes *: do* (2), *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, il existe une *seconde majeure* entre le *premier degré : do* (3) et le *second degré : ré* (3) (4) ;

Une *tierce majeure* entre le *premier degré : do* et le *troisième degré : mi;*

Une *quarte juste* entre le *premier degré : do* et le *quatrième degré : fa;*

Une *quinte juste* entre le *premier degré : do* et le *cinquième degré : sol;*

Une *sixte majeure* entre le *premier degré : do* et le *sixième degré : la;*

Une *septième majeure* entre le premier degré : *do* et le *septième degré : si;*

Enfin, il existe une *octave juste* entre le *premier degré : do* et le *huitième degré: do.*

(1) Ecrire : « gamme de Do, mode majeur », au commencement et au-dessus de la quatrième portée. Tracer la petite accolade et la clé de sol sur la deuxième ligne de cette même portée.

(2) Ecrire la note *do* et la chanter. Agir de même pour les notes suivantes.

(3) Désigner cette note et la chanter.

(4) Écrire : « 2de maj. » entre et au-dessous des deux notes *do* et *ré*. Tracer au-dessous une ligne courbe pointillée. Agir de même pour les exemples suivants en ayant soin, toutefois, de placer au-dessus des notes les indications se rapportant aux intervalles formés par le 1er et le 3e degré et par le 1er et le 6e degré.

INTERVALLES BASÉS SUR LA TONIQUE DE LA GAMME MINEURE, (DE FORME INSTRUMENTALE).

384. — Dans la *gamme de la mineur*, (appartenant à la *forme instrumentale*) (5), il existe une *seconde majeure* entre le *premier degré : la* et le *second degré : si;*

Une *tierce mineure*, entre le *premier degré : la* et le *troisième degré : do;*

Une *quarte juste* entre le *premier degré : la* et le *quatrième degré : ré;*

(5) Placer l'exemple se rapportant à la gamme mineure, sur la seconde portée et agir de même que pour tracer l'exemple précédent.

Une *quinte juste* entre le *premier degré : la* et le *cinquième degré : mi;*
Une *sixte mineure*, entre le *premier degré : la* et le *sixième degré : fa;*
Une *septième majeure* entre le *premier degré : la* et le *septième degré*, (*altéré*): *sol dièsé;*
Il existe, enfin, une *octave juste* entre le *premier degré : la* et le *huitième degré : la.*

385. — On voit donc que, *sauf deux* d'entre eux, *tous les intervalles formés entre la tonique et les divers degrés, sont semblables dans les gammes appartenant aux deux modes.*

386. — **Les intervalles différents sont :**
La tierce, placée entre les 1er et 3e degrés (6) ; la sixte, placée entre les 1er et 6e degrés (6).

(6) Désigner cet intervalle dans les gammes appartenant à chacun des modes.

387. — **Ces intervalles sont majeurs, dans la gamme majeure (7), et mineurs dans la gamme mineure (8).**

(7) Désigner la 3e et la 6e dans la gamme majeure. Les chanter.
(8) Agir de même dans la gamme mineure.

NOTES MODALES.

388. — **Pour cette raison les troisième et sixième degrés de chacune des deux gammes, majeure et mineure, sont nommés : « Notes modales », c'est-à-dire « notes caractérisant le mode », ou le faisant reconnaître (9).**

(9) Tracer les lignes horizontales et verticales pointillées, placées au-dessus des 3e et 6e degrés.
Ecrire au-dessus de la ligne horizontale : « 2 notes modales ».

REMARQUES.

389. — Ces notes ont une très grande importance au point de vue *modal*, mais les places occupées par les *demi-tons diatoniques* n'en ont pas une moindre, et nous devons rappeler que, dans la *gamme majeure*, ils sont placés du *troisième* au *quatrième degré* (10) et du *septième* au *huitième degré*, et que dans la *gamme mineure* ils sont placés du *second* au *troisième degré*, du *cinquième* au *sixième* et du *septième degré* (*altéré*) au *huitième*.

(10) Ecrire : « 1/2 T. » entre le 3e et le 4e degré et surmonter cette indication d'une petite ligne courbe pointillée.
Agir de même pour indiquer les demi-tons suivants dans la gamme majeure et dans la gamme mineure.
Écrire : « N. S. » au-dessus des notes *si*, (dans la gamme de Do) et *sol* ♯, (dans la gamme de La).

NOTES TONALES.

390*. — Nous devons aussi nous souvenir que *trois autres notes* ont, au point de vue *tonal*, une grande importance dans les *gammes* et la *tonalité*. Ce sont les *premier, quatrième et cinquième degrés des gammes appartenant aux deux modes* (11). Les quatrième et cinquième degrés sont toujours placés à égale distance de la Tonique des gammes appartenant à chacun des deux modes. Ces *trois notes* prennent le nom de : « *Notes tonales* » parce qu'ayant un *caractère tout particulièrement tonal*, elles peuvent *déterminer la tonalité* **. »

(11) Tracer les lignes horizontales et verticales pointillées placées au-dessous des 1er, 4e et 5e degrés. Ecrire au-dessous de la ligne horizontale : « 3 notes tonales ».

Ce sont elles qui, nous l'avons dit ***, ont servi de base à la théorie de la *génération des gammes diatoniques majeure et mineure* au moyen de trois accords parfaits.

* Le passage suivant est surtout important lorsqu'on ne fait au tableau noir que les 30e et 31e leçons ne contenant pas de notions sur les *notes tonales*.
** Dans les *Cadences harmoniques*, par exemple, où elles servent de bases fondamentales.
*** 29e leçon.

391. — Pour bien comprendre l'importance des « *Notes tonales* », il faut avoir étudié l'*harmonie*, c'est-à-dire la *science des accords*, des agglomérations logiques de sons.

On s'aperçoit alors que ces degrés, qui prennent le nom de *degrés de premier ordre*, sont ceux qui forment les meilleures *basses fondamentales* ou les meilleures *notes de basse* dans les accords.

Mais ceci n'est point du domaine de la théorie pure. Revenons aux « *notes modales* » (12).

(12) Faire les questions relatives au 64e tableau. L'effacer.

NOMBRE DES NOTES MODALES DANS LA GAMME MINEURE INALTÉRÉE ET DANS LA GAMME MINEURE DE FORME VOCALE.

392. — Les notes modales sont au nombre de deux lorsqu'on examine simplement les gammes majeure et mineure, (de forme instrumentale), mais on peut en compter trois dans la gamme mineure inaltérée (ancien mode Hypodorien) et dans la gamme mineure inaltérée, (de forme vocale descendante) ; il n'en subsiste qu'une dans la gamme mineure, (de forme vocale ascendante).

Nous allons démontrer ce fait.

393. — Nous savons que dans la *gamme majeure*, (ancien *mode Lydien*) (13), composée des notes : *do* (14), *ré* (15), *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do;* le *troisième degré : mi* (16), le *sixième degré : la* (16) et le *septième degré : si* (16), sont placés à distance de *tierce majeure* (17), de *sixte majeure* et de *septième majeure* de la *tonique : do.*

394. — Dans la *gamme mineure inaltérée*, (ancien *mode hypodorien*) (18), composée de notes : *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la;* le *troisième degré : do*, le *sixième degré : fa*, et le *septième degré : sol*, sont placés à distance de *tierce mineure*, de *sixte mineure* et de *septième mineure* de la *tonique : la.*

395. — Voici donc bien *trois notes modales*, placées sur les *troisième*, *sixième* et *septième degrés* (19).

396. — D'un autre côté nous savons que, dans la *gamme mineure*, *de forme instrumentale*, il n'existe que *deux notes modales* (20) et nous pouvons constater que dans la *gamme mineure*, de *forme vocale* (21), composée des notes : *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa dièsé*, *sol dièsé* et *la*, il n'existe plus qu'*une seule note modale*, le *troisième degré : do*, placé à distance de *tierce mineure* de la *tonique : la.*

397. — Cependant dans la *forme vocale descendante inaltérée*, composée des notes : *la* (22),

65e TABLEAU Voir pl. XXXV.

(13) Commencer l'exemple 1. Ecrire : « mode majeur, ancien mode Lydien », au commencement de la quatrième portée.

(14) Tracer la petite accolade, puis la clé de sol sur la seconde ligne. Ecrire la note *do*.

(15) Ecrire la note *ré*, continuer de même et chanter les notes à mesure qu'on les écrit.

(16) Désigner ce degré sur le tableau.

(17) Ecrire : « 3e maj. » entre les 1er et 3e degrés. Tracer la ligne courbe placée au-dessus de cette indication. Agir de même pour les intervalles suivants.

(18) Agir de même que pour l'exemple précédent.

(19) Terminer les exemples 1 et 2. Tracer les lignes verticales et horizontales pointillées placées au-dessus des notes modales. Ecrire au-dessus : « 3 notes modales ».

(20) Ecrire l'exemple 3. Chanter la gamme.

(21) Tracer la première partie de l'exemple 4, c'est-à-dire la gamme ascendante, et les indications placées au commencement de la portée. Chanter la gamme.

(22) Continuer l'exemple 4. Tracer la gamme descendante placée sur la première portée et la chanter.

sol naturel, *fa naturel*, *mi*, *ré*, *do*, *si* et *la*, nous retrouvons les *trois notes modales* placées sur les *septième*, *sixième et troisième degrés : sol naturel*, *fa naturel* et *do*, séparés par les distances de *septième*, de *sixte* et de *tierce mineures descendantes* de la *tonique : la.*

398. — On voit que, selon qu'on examine telle ou telle *forme* de la *gamme mineure*, on se trouve avoir *une*, *deux* ou *trois notes modales.*

399. — Cependant on a coutume, ne tenant compte que de la *forme instrumentale*, (la plus usitée), de dire que les *notes modales* sont au nombre de *deux* et se placent sur les *troisième* et *sixième degrés* des *gammes* appartenant aux *deux modes*.

400. — Il est bon de répéter ici que, si le *nombre* des *notes modales* varie, le *nombre* et la *place* des *demi-tons* varie aussi, selon les diverses *formes modales* de la *gamme mineure*. *REMARQUES.*

Les *demi-tons* sont au contraire *invariables* dans la *gamme majeure* (23) et se trouvent toujours du *troisième au quatrième degré* (24) et du *septième au huitième degré.*

401. — Dans la *gamme mineure inaltérée* (23) nous trouvons également *deux demi-tons*, mais ils sont placés entre les *second et troisième degrés* et entre les *cinquième et sixième degrés.*

(23) Désigner cette gamme sur le tableau.

(24) Ecrire : « 1/2 T. » entre ces deux degrés et tracer la petite ligne courbe pointillée placée au-dessous de cette indication. Agir de même pour indiquer le demi-ton suivant dans la gamme majeure et ceux contenus dans les diverses formes de la gamme mineure.

402. — Dans la *gamme mineure altérée*, (appartenant à la *forme instrumentale*), nous trouvons, au contraire, *trois demi-tons*, placés entre les *second et troisième degrés*, les *cinquième et sixième degrés* et les *septième et huitième degrés.*

403. — Dans la *gamme mineure ascendante altérée*, (appartenant à la *forme vocale*), nous ne trouvons plus que *deux demi-tons*, mais ils sont placés entre les *second et troisième degrés* et entre les *septième et huitième degrés.*

404. — Enfin, la *gamme mineure descendante inaltérée*, (appartenant à la *forme vocale*), étant semblable à l'ancien *mode hypodorien* (25), ne contient, comme lui, que *deux demi-tons*, placés du *sixième au cinquième degré* et du *troisième au second.*

(25) Désigner ce mode sur la troisième portée du tableau.

405. — On doit se souvenir aussi * que le nom de *note sensible* ne peut être attribué qu'au *septième degré* de la *gamme majeure* (26), et au *septième degré altéré* par l'*accident ascendant*, dans la *gamme mineure de forme instrumentale* (26) et dans la *gamme ascendante, altérée, de forme vocale* (26), parce que ces notes, étant placées à distance de *demi-ton diatonique* de la *tonique*, sont presque irrésistiblement attirées vers elle et tendent à se résoudre sur le huitième degré.

(26) Ecrire : « n-s ». au-dessous de ce degré.

---

* Les paragraphes suivants sont nécessaires lorsque, dans un Examen, on n'explique au tableau noir que les matières contenues dans la présente leçon. Il faudrait, au contraire, les passer si la question comprenait aussi les notions formulées dans les leçons précédentes.

406. — Au contraire, le nom de *sous-tonique* doit être donné au *septième degré* de la *gamme appartenant au mode mineur inaltéré*, (mode hypodorien) ([27]) et de la *gamme mineure descendante, inaltérée, de forme vocale.*

([27]) Ecrire : « S. T. », au-dessous de ce degré.

407. — Une dernière remarque portera sur l'intervalle de *seconde augmentée* existant entre le *sixième et le septième degré altéré* de la *gamme mineure de forme instrumentale* ([28]).

Cet intervalle n'existe que dans cette forme de la gamme mineure.

([28]) Ecrire : « 2e aug. » entre les notes *fa* et *sol* ♯ de cette gamme placée sur la seconde portée.

Dans une prochaine leçon, nous étudierons les intervalles contenus dans la gamme majeure et dans la gamme mineure, (de forme instrumentale et de forme vocale), mais il nous faut d'abord connaître l'enchaînement des gammes majeures et leur relativité avec les gammes mineures.



36e LEÇON :

Étude des tétracordes de la gamme diatonique, (mode majeur). — Enchaînement des gammes majeures.

408. — Jusqu'à présent, nous n'avons étudié que des modes diatoniques naturels et une gamme dite mineure, contenant une (ou deux) altérations accidentelles et ascendantes, placées devant les sixième et septième degrés. Or,

409. — Il existe d'autres gammes que celle de Do, (mode majeur), et que celle de La, (mode mineur), et les gammes appartenant au mode majeur, c'est-à-dire les gammes formées sur le modèle de la gamme diatonique majeure, s'engendrent l'une l'autre au moyen de l'enchaînement des tétracordes. Cet enchaînement est dû à la similitude des deux tétracordes formant la gamme majeure.

SIGNIFICATION DU MOT TÉTRACORDE.

410. — On sait * que le mot tétracorde vient du grec « *tétra* », qui signifie quatre, et « *chordè* », qui signifie corde. Le mot tétracorde signifie donc littéralement « quatre cordes »; ici il désigne une succession de quatre sons conjoints.

DIVISION DE LA GAMME MAJEURE EN DEUX TÉTRACORDES.

411. — La gamme diatonique appartenant au mode majeur étant formée des sept sons (1) : do, ré, mi, fa, sol, la, si, auxquels on ajoute un huitième son : do, placé à l'octave juste supérieure du premier, contient donc deux tétracordes. Ces deux tétracordes sont absolument semblables comme composition.

ANALYSE DES TÉTRACORDES DE LA GAMME MAJEURE.

412. — Le *premier* (2), (tétracorde inférieur), est formé des *quatre notes : do* (3), *ré*, *mi*, *fa* (4).

413. — Le *second*, (tétracorde supérieur), des *quatre notes suivantes : sol*, *la*, *si*, *do*.

414. — La *première note* du *tétracorde inférieur* est la *tonique* (5) et la *dernière* la *sous-dominante*.

415. — La *première note* du *tétracorde supérieur* est la *dominante* et la *dernière*, la *tonique*.

66e TABLEAU
Voir pl. XXXV.

(1) Tracer la clé de sol sur la seconde ligne de la seconde portée, puis écrire et chanter les notes de la gamme à mesure qu'on les nomme. Ecrire au-dessous : « Gamme majeure de do ».

(2) Ecrire sur la quatrième portée : « Analyse des tétracordes formant la gamme diatonique naturelle appartenant au mode majeur ».

(3) Désigner les notes à mesure qu'on les nomme et les chanter.

(4) Tracer les lignes horizontales et verticales pointillées divisant la gamme en deux tétracordes. Ecrire au-dessus de la ligne horizontale et à gauche du tableau : « 1er », puis au-dessous : « tétracorde inférieur ». Agir de même pour le tétracorde suivant.

(5) Ecrire le mot : « tonique », au-dessus de la note *do*.
Procéder de même pour les indications suivantes.

* Voir note **, page 103.

416. — Ici encore, nous retrouvons donc les *notes tonales* ou *degrés de premier ordre*, (premier, quatrième et cinquième degrés (6) *), comme *notes extrêmes* des *tétracordes* **.

(6) Désigner les notes : *do, fa, sol* et *do*, (octave de la tonique), sur le tableau.

417. — Examinons, à présent, la *composition* de chacun des *tétracordes*.

Analysons d'abord le *premier tétracorde* ou *tétracorde inférieur* (7).

(7) Désigner ce tétracorde sur le tableau.

De la *première note : do* (8) à la *seconde note : ré* (8), il y a un *ton* (9); de la *seconde note : ré*, à la *troisième note : mi*, il y a encore un *ton;* de la *troisième note : mi*, à la *quatrième note : fa*, il y un *demi-ton diatonique*.

(8) Désigner cette note.

(9) Tracer une petite ligne courbe pointillée entre les deux notes *do* et *ré* et écrire entre elles : « ton ». Procéder de même pour les indications suivantes.

Le *tétracorde inférieur* est donc composé de *deux tons et d'un demi-ton diatonique* et, par conséquent, de sa *première* à sa *dernière note* il y a un *intervalle de quarte juste* (10).

(10) Tracer la grande ligne courbe pointillée entre les notes *do* et *fa* et écrire à l'intérieur : « 4e juste ». Agir de même pour les indications à écrire sous le tétracorde supérieur.

418. — Le *second tétracorde* ou *tétracorde supérieur* est composé de même.

De sa *première note : sol*, à sa *seconde note : la*, il y a un *ton;* de sa *seconde note : la*, à sa *troisième note : si*, il y a encore un *ton;* enfin de sa *troisième note : si,* à sa *quatrième note* : *do*, il y a un *demi-ton diatonique*.

Comme le *tétracorde inférieur* (11), le *tétracorde supérieur* (11) est donc composé de *deux tons et d'un demi-ton diatonique* et de sa *première* à sa *dernière note* on trouve un *intervalle de quarte juste*.

(11) Désigner ce tétracorde.

419. — Les deux tétracordes sont séparés par un *ton* existant du *quatrième au cinquième degré* (12).

(12) Tracer la petite ligne pointillée au-dessus des notes *fa* et *sol* et écrire au-dessous : « ton ».

CONSÉQUENCES TIRÉES DE LA SIMILITUDE DES DEUX TÉTRACORDES DE LA GAMME MAJEURE.

420. — **De la similitude des deux tétracordes formant la gamme majeure on peut conclure que :**

* Les secondes notes de chacun des tétracordes : 2e et 6e *degrés*, ou *sus-tonique* et *sus-dominante*, prennent, en harmonie, le nom de « *degrés de 2e ordre* ». Les troisièmes notes de chacun des tétracordes : 3e et 7e *degrés* ou *médiante* et *note sensible* prennent le nom de *degrés de 3e ordre*.

** La lyre d'Apollon passait pour avoir eu d'abord quatre cordes donnant les notes : *do, fa, sol, do* (*aigu*), (premières et dernières notes de chacun des tétracordes de notre mode majeur et *degrés de 1er ordre* dans l'harmonie moderne).

1° Le tétracorde supérieur [13] pourrait servir de tétracorde inférieur à une nouvelle gamme, à laquelle il faudrait, naturellement, adjoindre un nouveau tétracorde supérieur formé des quatre notes suivantes.

Ce procédé forme un enchaînement ascendant.

2° Le tétracorde inférieur [13] pourrait servir de tétracorde supérieur à une nouvelle gamme à laquelle il faudrait, naturellement, adjoindre un nouveau tétracorde inférieur formé des quatre notes placées immédiatement au-dessous.

Cet enchaînement est donc descendant.

([13]) Le désigner sur le tableau.

421. — Ces divers *enchaînements* formeront l'objet des prochaines leçons. Dans la première, nous étudierons l'*enchaînement des gammes dans l'ordre des dièses*, c'est-à-dire l'*enchaînement par le tétracorde supérieur devenant tétracorde inférieur d'une nouvelle gamme, (enchaînement ascendant).*



37e LEÇON :

Enchaînement des gammes majeures, appartenant à l'ordre des dièses. — Armures formées de dièses.

422. — Dans la dernière leçon, nous avons étudié les *deux tétracordes* formant la *gamme majeure*.

Nous avons constaté qu'ils étaient exactement semblables et que, conséquemment, le *tétracorde supérieur* pouvait devenir *tétracorde inférieur d'une nouvelle gamme* et le *tétracorde inférieur*, *tétracorde supérieur d'une nouvelle gamme*.

423. — Il y a donc *deux enchaînements différents* : le *premier* ayant lieu par le *tétracorde supérieur* de la gamme génératrice, (*enchaînement ascendant*), et le *second* par le *tétracorde inférieur*, (*enchaînement descendant*).

ENCHAINEMENT DES GAMMES DANS L'ORDRE DES DIÈSES. (ENCHAINEMENT ASCENDANT.)

424. — Nous allons d'abord nous occuper du premier, nommé aussi : *enchaînement dans l'ordre des dièses*.

La *gamme de do*, (*mode majeur*), ou *gamme majeure de do* * est, nous le savons déjà, composée des notes : *do* (1), *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* et *do (aigu)*. Elle est *divisible en deux tétracordes*. Le *premier*, (l'*inférieur*), est formé des notes : *do*, *ré*, *mi*, *fa* et le *second*, (le *supérieur*), des notes : *sol*, *la*, *si*, *do* (2). Chacun de ces *tétracordes* est composé de *deux tons et d'un demi-ton diatonique* (3).

La *première note du tétracorde inférieur* est la *tonique*; sa *quatrième note* est la *sous-dominante*.

La *première note du tétracorde supérieur* est la *dominante*; sa *quatrième note* est la *tonique* (4).

Il existe *un ton entre la quatrième note* du *tétracorde inférieur*, (*sous-dominante*) (5) et la *pre-*

67e TABLEAU
V. pl. XXXVI.

(1) Tracer la petite accolade et la clé de sol sur la seconde ligne de la quatrième portée. Ecrire la note *do* dans le troisième interligne, la chanter, puis écrire et chanter les autres notes à mesure qu'on les nommera et faire remarquer qu'on est obligé de les chanter à l'octave inférieure du diapason normal.

Ecrire au commencement et au-dessous de la quatrième portée : « gamme de Do ».

(2) Tracer la grande ligne à deux courbes séparant la gamme de *do* en deux tétracordes. Ecrire au-dessous du premier et au-dessus du second : « tétr : inf : » et « tétr : sup : ».
Chanter les tétracordes.

(3) Tracer les petites lignes courbes placées entre les notes. Ecrire : « T » entre les notes, *do* et *ré*, *ré* et *mi*; *sol* et *la*, *la* et *si*, et « 1/2 T. » entre les notes *mi* et *fa*, *si* et *do*.

(4) Ecrire : « Tonique » au-dessus de la note *do*, première note de la gamme ; « Sous-dominante » au-dessus de la note *fa*, etc.

(5) Désigner cette note.

* On dit souvent aussi « *gamme de do majeur* », pour « *gamme de do*, (*ton ou mode majeur*). »

mière note du *tétracorde supérieur*, (*dominante*) (6).

Or, si, profitant de la *similitude des tétracordes*, nous faisons du *tétracorde supérieur : sol, la, si, do* (7), le *tétracorde inférieur d'une nouvelle gamme* (8), il faudra, pour former une gamme entière, adjoindre à celui-ci un *nouveau tétracorde formé des quatre notes placées immédiatement au-dessus de lui*, soit : *ré* (9), *mi*, *fa*, *sol*.

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde*, (un *ton*, placé entre *ré* et *mi* (10) ; un *demi-ton diatonique*, placé entre *mi* et *fa* (10), et un *ton*, placé entre *fa* et *sol* (10)), ne sera pas semblable à celle du *tétracorde inférieur* (11) et ne pourra, conséquemment, être adoptée.

La *troisième note, fa* (12), est trop rapprochée de la *seconde note*, *mi* (12), dont elle n'est séparée que par un *demi-ton diatonique*, alors qu'elle devrait l'être par un *ton*, et trop éloignée de la *quatrième note*, *sol* (12), dont elle est séparée par un *ton*, alors qu'elle ne devrait l'être que par un *demi-ton diatonique*.

Pour rendre ce *tétracorde* défectueux semblable au *tétracorde inférieur* et, par conséquent, admissible, il suffira de *hausser le son de sa troisième note : fa* (12), au moyen d'une *altération ascendante*, (le *dièse*) (13), qui l'éloignera de la *seconde note : mi*, et le rapprochera de la *quatrième note* : *sol*.

Le *tétracorde supérieur* sera alors composé d'un *ton* placé entre sa *première note : ré*, et sa *seconde note : mi* (10) ; d'un second *ton* placé entre sa *seconde note : mi*, et sa *troisième note : fa dièse* (10) et d'un *demi-ton diatonique*, placé entre sa *troisième note : fa dièse*, et sa *quatrième note : sol* (10). Il sera semblable, comme composition, au *tétracorde inférieur*, donc admissible (14).

La nouvelle gamme aura pour tonique la note sol (15). Elle prendra donc le nom de : *gamme majeure de sol* (16) *. Sa *sous-dominante* sera *do* (17) et sa *dominante, ré* (18).

Elle possèdera *une altération constitutive ou tonale : fa dièse* (19), qui formera l'*armure de la tonalité* (20).

(6) Désigner cette note et tracer la petite ligne courbe pointillée placée entre les quatrième et cinquième degrés. Ecrire : « T. » entre ces deux degrés. Chanter à nouveau la gamme de *do* et faire remarquer qu'on ne la chante pas au diapason écrit.

(7) Désigner ce tétracorde sur le tableau.

(8) Ecrire les notes : *sol, la, si, do*, à l'octave inférieure et exactement au-dessous des quatre notes formant le tétracorde supérieur de la gamme majeure de *do*. Chanter ces notes.

(9) Ecrire les notes : *ré*, *mi*, *fa* et *sol* à mesure qu'on les nommera. Les chanter.

(10) Désigner ces notes, les chanter.

(11) Désigner ce tétracorde.

(12) Désigner cette note et la chanter.

(13) Placer un dièse devant la note *fa*. La remplir, afin de la rendre plus reconnaissable au premier coup d'œil.

(14) Tracer la grande ligne à deux courbes séparant la seconde gamme en deux tétracordes. Ecrire au-dessous du premier et au-dessus du second tétracorde : « tétr : inf : » et « tétr : sup : ».

(15) Ecrire : « Tonique » au-dessous de la note *sol*, première note de la gamme et au-dessus de la note *sol* (*aigu*).

(16) Ecrire : « gamme de sol » au-dessous de la quatrième portée, à côté de la tonique : *sol*.

(17) Ecrire : « Sous-dominante », au-dessous de la note *do*.

(18) Ecrire : « Dominante », au-dessus de la note *ré*.

(19) Désigner la note *fa dièse*, dans la gamme de *sol*.

(20) Ecrire : « 1 ♯ » après l'indication : « gamme de sol », précédemment écrite.

Procéder de même pour les gammes suivantes, sauf, pour les indi-

FORMATION DE LA NOUVELLE GAMME.

ADJONCTION D'UN NOUVEAU TÉTRACORDE.

COMPOSITION FAUTIVE DU NOUVEAU TÉTRACORDE.

NÉCESSITÉ DE L'EMPLOI D'UNE ALTÉRATION ASCENDANTE. PREMIÈRE ALTÉRATION CONSTITUTIVE : FA DIÈSE.

SIMILITUDE DU NOUVEAU TÉTRACORDE AVEC LE TÉTRACORDE INFÉRIEUR.

GAMME MAJEURE DE SOL. ARMURE, UN DIÈSE : FA.

* Ou de « *gamme de sol majeur* ».

CONTINUATION DE L'ENCHAINEMENT ASCENDANT DES GAMMES.

425. — Pour trouver encore une *nouvelle gamme*, nous procéderons de même.

Prenant les notes *ré, mi, fa dièsé* et *sol*, *tétracorde supérieur de la gamme majeure de sol*, comme *tétracorde inférieur de la nouvelle gamme*, nous adjoindrons à celui-ci un *nouveau tétracorde formé des quatre notes placées immédiatement au-dessus de lui*, soit : *la, si, do, ré.*

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde*, (un *ton*, placé entre *la* et *si*; un *demi-ton diatonique*, placé entre *si* et *do* et un *ton* placé entre *do* et *ré*), ne sera pas semblable à celle du *tétracorde inférieur* et ne pourra, conséquemment, être adoptée.

La *troisième note : do*, est trop rapprochée de la *seconde note : si*, et trop éloignée de la *quatrième note : ré.*

cations relatives aux tons et aux demi-tons diatoniques composant les tétracordes, qui, ayant été données déjà plusieurs fois, ne feraient que rendre le tableau moins clair.

On observera de toujours remplir les notes altérées afin de les rendre plus remarquables.

Les grandes lignes à deux courbes, coupant les gammes en deux tétracordes et reliant les notes entre elles, sont forcément coupées en deux lorsque la seconde moitié d'une gamme se trouve placée sur la portée suivante. (Ex. : gammes de ré et de si majeur).

Enfin, arrivé à la gamme de mi, il faut tracer une accolade reliant les 2e et 3e portées, placer une clé de fa sur la quatrième ligne de la seconde portée et continuer les exemples sur celle-ci.

(Si on ne dispose que d'un très petit tableau, ou, si on le préfère, on pourra aussi effacer le premier exemple et recommencer un exemple relatif à l'enchainement des gammes majeures de sol et de ré, à celui des gammes majeures de ré et de la, etc.)

SECONDE ALTÉRATION CONSTITUTIVE : DO DIÈSÉ.

Pour rendre la composition de ce *tétracorde* admissible, c'est-à-dire semblable à celle du *tétracorde inférieur*, il suffira de *hausser* le son de sa *troisième note : do* au moyen d'une *altération ascendante : le dièse.*

Le *tétracorde supérieur* sera alors composé d'un *ton*, placé entre *la* et *si*; d'un second *ton*, placé entre *si* et *do dièsé* et d'un *demi-ton diatonique*, placé entre *do dièsé* et *ré.*

GAMME MAJEURE DE RÉ. ARMURE, DEUX DIÈSES : FA ET DO.

La nouvelle gamme aura pour tonique : ré. Elle prendra donc le nom de : *gamme majeure de ré**. Sa *sous-dominante* sera *sol* et sa dominante, *la.*

Elle possédera *deux altérations constitutives ou tonales : fa dièsé* et *do dièsé*, qui formeront l'*armure de la tonalité.*

CONTINUATION DE L'ENCHAINEMENT ASCENDANT.

426. — Nous procéderons encore de même pour trouver une *nouvelle gamme.*

Prenant les notes : *la, si, do dièsé* et *ré, tétracorde supérieur de la gamme majeure de ré*, comme *tétracorde inférieur de la nouvelle gamme*, nous adjoindrons à celui-ci un *nouveau tétracorde* formé des *quatre notes placées immédiatement au-dessus de lui*, soit : *mi, fa dièsé, sol, la.*

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde*, (un *ton*, placé entre *mi* et *fa dièsé*; un *demi-ton diatonique*, placé entre *fa dièsé* et *sol*, et un *ton* placé entre *sol* et *la*), ne sera pas semblable à celle du *tétracorde inférieur* et ne pourra, conséquemment, être adoptée.

La troisième note : *sol*, est trop rapprochée de la *seconde note : fa dièsé* et trop éloignée de la *quatrième note : la.*

TROISIÈME ALTÉRATION CONSTITUTIVE : SOL DIÈSÉ.

Pour rendre la composition de ce *tétracorde* admissible, c'est-à-dire semblable à celle du *tétracorde inférieur*, il suffira de *hausser* le son de sa *troisième note : sol*, au moyen d'une *altération ascendante : le dièse.*

Le *tétracorde supérieur* sera alors composé d'un *ton* placé entre *mi* et

* Ou de « gamme de ré majeur ».

fa dièsé; d'un *ton* placé entre *fa dièsé* et *sol dièsé* et d'un *demi-ton diatonique*, placé entre *sol dièsé* et *la*.

La nouvelle gamme aura pour tonique : la. Elle prendra donc le nom de : *gamme majeure de la**. Sa *sous-dominante* sera *ré*, et sa *dominante*, *mi*.

GAMME MAJEURE DE LA.

Elle possédera *trois altérations constitutives ou tonales : fa dièsé, do dièsé* et *sol dièsé*, qui formeront l'*armure de la tonalité*.

ARMURE, TROIS DIÈSES : FA, DO, SOL.

427. — Pour former une *nouvelle gamme*, nous prendrons les notes : *mi*, *fa dièsé*, *sol dièsé* et *la*, *tétracorde supérieur de la gamme majeure de la*, comme *tétracorde inférieur de la nouvelle gamme* et nous adjoindrons à celui-ci un *nouveau tétracorde* formé des *quatre notes placées immédiatement au-dessus de lui*, soit : *si*, *do dièsé*, *ré* et *mi*.

CONTINUATION DE L'ENCHAINEMENT ASCENDANT.

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde*, (un *ton*, placé entre *si* et *do dièsé*; un *demi-ton diatonique*, placé entre *do dièsé* et *ré*, et un *ton*, placé entre *ré* et *mi*, ne sera pas semblable celle du *tétracorde inférieur* et ne pourra, conséquemment, être adoptée.

La *troisième note : ré*, est trop rapprochée de la *seconde note : do dièsé* et trop éloignée de la *quatrième note : mi*.

Pour rendre la composition de ce *tétracorde* admissible, c'est-à-dire semblable à celle du *tétracorde inférieur*, il suffira de *hausser* le son de sa *troisième note : ré*, au moyen d'une *altération ascendante : le dièse*.

QUATRIÈME ALTÉRATION CONSTITUTIVE : RÉ DIÈSÉ.

Le *tétracorde supérieur* sera alors composé d'un ton, placé entre *si* et *do dièsé*; d'un ton, placé entre *do dièsé* et *ré dièsé*, et d'un demi-ton diatonique, placé entre *ré dièsé* et *mi*.

La nouvelle gamme aura pour tonique : mi. Elle prendra donc le nom de *gamme majeure de mi***. Sa *sous-dominante* sera *la*, et sa *dominante*, *si*.

GAMME MAJEURE DE MI.

Elle possédera *quatre altérations constitutives ou tonales : fa dièsé, do dièsé, sol dièsé* et *ré dièsé*, qui formeront l'*armure de la tonalité*.

ARMURE, QUATRE DIÈSES : FA, DO, SOL, RÉ.

428. — Procédant toujours de même, pour former une *nouvelle gamme*, nous prendrons les notes : *si*, *do dièsé*, *ré dièsé* et *mi*, *tétracorde supérieur de la gamme majeure de mi* comme *tétracorde inférieur de la nouvelle gamme* et nous adjoindrons à celui-ci un *nouveau tétracorde*, formé des *quatre notes placées immédiatement au-dessus de lui*, soit : *fa dièsé*, *sol dièsé*, *la* et *si*.

CONTINUATION DE L'ENCHAINEMENT ASCENDANT.

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde*, (un *ton*, placé entre *fa dièsé* et *sol dièsé*; un *demi-ton diatonique*, placé entre *sol dièsé* et *la*, et un ton, placé entre *la* et *si*), ne sera pas semblable à celle du *tétracorde inférieur* et ne pourra, conséquemment, être adoptée.

Pour rendre la composition de ce *tétracorde* admissible, c'est-à-dire semblable à celle du *tétracorde inférieur*, il suffira de *hausser* le son de sa *troisième note : la*, au moyen d'*une altération ascendante : le dièse*.

CINQUIÈME ALTÉRATION CONSTITUTIVE : LA DIÈSÉ.

Le *tétracorde supérieur* sera alors composé d'un *ton*, placé entre *fa dièsé*

* Ou de « gamme de la majeur ».

** Ou de « gamme de mi majeur ».

et *sol dièsé;* d'un *ton,* placé entre *sol dièsé* et *la dièsé,* et d'un demi-ton diatonique, placé entre *la dièsé* et *si.*

GAMME MAJEURE DE SI. ARMURE, CINQ DIÈSES : FA, DO, SOL, RÉ, LA.

La nouvelle gamme aura pour tonique : si. Elle prendra donc le nom de *gamme majeure de si* *. Sa *sous-dominante* sera *mi* et sa *dominante, fa dièsé.*

Elle possédera *cinq altérations constitutives ou tonales : fa dièsé, do dièsé, sol dièsé, ré dièsé* et *la dièsé,* qui formeront l'*armure de la tonalité.*

CONTINUATION DE L'ENCHAINEMENT ASCENDANT.

429. — Pour former encore une *nouvelle gamme* nous prendrons les notes : *fa dièsé, sol dièsé, la dièsé* et *si, tétracorde supérieur de la gamme majeure de si,* comme *tétracorde inférieur de la nouvelle gamme* et nous adjoindrons à celui-ci un *nouveau tétracorde* formé des *quatre notes placées immédiatement au-dessus de lui,* soit : *do dièsé, ré dièsé, mi* et *fa dièsé.*

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde,* (un *ton* placé entre *do dièsé* et *ré dièsé ;* un *demi-ton diatonique,* placé entre *ré dièsé* et *mi* et un *ton,* placé entre *mi* et *fa dièsé*), ne sera pas semblable à celle du *tétracorde supérieur* et ne pourra conséquemment être adoptée.

SIXIÈME ALTÉRATION CONSTITUTIVE : MI DIÈSÉ.

Pour rendre la composition de ce *tétracorde* admissible, c'est-à-dire semblable à celle du *tétracorde inférieur,* il suffira de *hausser* le son de sa *troisième note : mi* au moyen d'une *altération ascendante : le dièse.*

Le *tétracorde supérieur* sera alors composé d'un *ton,* placé entre *do dièsé* et *ré dièsé;* d'un *ton* placé entre *ré dièsé* et *mi dièsé* et d'un *demi-ton diatonique* placé entre *mi dièsé* et *fa dièsé.*

GAMME MAJEURE DE FA DIÈSE. ARMURE, SIX DIÈSES : FA, DO SOL, RÉ, LA, MI.

La nouvelle gamme aura pour tonique : fa dièsé. Elle prendra donc le nom de *gamme majeure de fa dièsé***. Sa *sous-dominante* sera *si* et sa *dominante, do dièsé.*

Elle possédera *six altérations constitutives ou tonales : fa dièsé, do dièsé, sol dièsé, ré dièsé, la dièsé, mi dièsé,* qui formeront l'*armure de la tonalité.*

CONTINUATION DE L'ENCHAINEMENT ASCENDANT.

430. — Pour former encore une *gamme,* (*la dernière de cette série*), nous prendrons les notes : *do dièsé, ré dièsé, mi dièsé, fa dièsé, tétracorde supérieur de la gamme majeure de fa dièsé* comme *tétracorde inférieur de la nouvelle gamme* et nous adjoindrons à celui-ci un *nouveau tétracorde formé des quatre notes, placées immédiatement au-dessus de lui,* soit : *sol dièsé, la dièsé, si* et *do dièsé.*

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde,* (un *ton,* placé entre *sol dièsé* et *la dièsé;* un *demi-ton diatonique,* placé entre *la dièsé* et *si* et un *ton* placé entre *si* et *do dièsé*), ne sera pas semblable à celle du *tétracorde inférieur* et ne pourra conséquemment être adoptée.

SEPTIÈME ALTÉRATION CONSTITUTIVE : SI DIÈSÉ.

Pour rendre la composition de ce *tétracorde* admissible, c'est-à-dire semblable à celle du *tétracorde inférieur,* il suffira de *hausser* le son de sa *troisième* note : *si* au moyen d'une *altération ascendante : le dièse.*

* Ou de « gamme de si majeur ».

** Ou de « gamme de fa dièse majeur ».

Le *tétracorde supérieur* sera alors composé d'un *ton*, placé entre *sol dièsé* et *la dièsé;* d'un *ton* placé entre *la dièsé* et *si dièsé* et d'un *demi-ton diatonique*, placé entre *si dièsé et do dièsé.*

GAMME MAJEURE DE DO DIÈSÉ. ARMURE, SEPT DIÈSES : FA, DO, SOL, RÉ, LA, MI, SI.

La nouvelle gamme aura pour tonique : do dièsé. Elle prendra donc le nom de *gamme majeure de do dièsé**. Sa *sous-dominante* sera *fa dièsé* et sa *dominante*, *sol dièsé.*

Elle possédera sept altérations constitutives ou tonales : fa dièsé, do dièsé, sol dièsé, ré dièsé, la dièsé, mi dièsé, si dièsé, qui formeront *l'armure de la tonalité.*

431. — L'enchaînement des gammes majeures formées sur le modèle de la gamme majeure diatonique naturelle du ton de do et partant de la gamme majeure de sol pour finir à la gamme majeure de do dièsé, prend le nom d'enchaînement dans l'ordre des dièses, parce que, pour former les dites gammes, on emprunte des altérations à l'ordre des dièses : fa, do, sol, ré, la, mi, si [21].

[21] Ecrire en haut du tableau : « Enchaînement des gammes majeures (ordre des dièses). Faire les interrogations relatives au 67e tableau puis l'effacer et continuer la leçon.

ALTÉRATIONS CONSTITUTIVES. ARMURES.

432. — Les altérations nouvelles introduites dans chacune des gammes, prennent le nom d'altérations constitutives ou tonales et forment les armures des gammes et des tonalités auxquelles elles appartiennent.

ENCHAINEMENT DES ALTÉRATIONS CONSTITUTIVES. ORDRE DES DIÈSES.

433. — Les altérations appartenant à l'ordre des dièses se succèdent par quintes justes ascendantes ou par quartes justes descendantes* (ce qui, en somme, revient au même puisque ces deux intervalles sont le renversement l'un de l'autre [22]).**

Ainsi [23], la *première note dièsée* est *fa* [24] ; la *seconde*, *do* [25] ; la *troisième*, *sol;* la *quatrième*, *ré* la*; cinquième*, *la;* la *sixième*, *mi;* la *septième*, *si.*

68e TABLEAU
V. pl. XXXVI.

[22] Commencer l'exemple 1 du 68e tableau. Ecrire en haut : « Ordre des dièses, altérations constitutives ou tonales ».

[23] Tracer la petite accolade et la clé de sol sur la seconde ligne de la troisième portée.

[24] Placer le *dièse* « dans le premier interligne. Ecrire : « fa » au-dessus de celui-ci et tracer la petite ligne verticale pointillée.

[25] Placer le *dièse* dans le troisième interligne. Ecrire : « do » au-dessus de celui-ci et tracer a petite ligne verticale pointillée et la petite ligne horizontale réunissant les deux lignes pointillées déjà tracées. Ecrire entre celles-ci, sur la quatrième portée : « 5e juste ascendante ».

Continuer à tracer l'exemple de la même façon.

ARMURES.

434. — L'armure** d'une tonalité, c'est-à-dire l'ensemble de ses altérations constitutives ou tonales, se place (généralement) au commencement de la Portée, immédiatement après la clé. On écrit les altérations constitutives dans l'ordre sus-indiqué, seules, sur les lignes ou dans les interlignes correspondant aux notes dont elles doivent indiquer la modification.**

* Ou de « gamme de do dièse majeur ».

** Cet enchaînement est plus *pratique* étant donnée l'étendue de l'Échelle musicale. C'est celui que nous sommes obligés d'employer sur le 67e tableau, (parce que celui-ci est tracé sur 4 portées).

*** Ces notions ont déjà été étudiées dans la 7e leçon (1re partie).

**** Le *dièse*, dans les *armures appartenant à l'ordre des dièses ;* le *bémol* dans les *armures appartenant à l'ordre des bémols.*

EFFET DES ALTÉRATIONS CONSTITUTIVES.

435. — L'effet des altérations constitutives est beaucoup plus prolongé que celui des altérations accidentelles. Pendant la durée du morceau de musique, toute altération constitutive affecte les notes portant le même nom qu'elle, et cela à quelqu'octave que ces notes, soient placées *.

EXCEPTIONS.

436. — Il y a deux exceptions à cette règle. L'effet de l'altération constitutive peut être interrompu :

1° Momentanément, lorsqu'un accident vient, pendant le cours d'une mesure, indiquer la modification du son de la note ordinairement altérée par l'altération tonale **.

2° Définitivement, lorsqu'une armure nouvelle vient remplacer la première et en anéantir, conséquemment, l'effet.

En ce cas l'armure nouvelle est placée après une double barre de séparation ***.

(Nous apprendrons bientôt la signification des mots : mesure, double barre de mesure et double barre de séparation. Nous aurons donc alors occasion de revenir sur la théorie de l'*armure musicale*.)

ARMURES APPARTENANT A L'ORDRE DES DIÈSES.

437. — Occupons-nous, à présent, de la composition des *armures des gammes* et des *tonalités appartenant à l'ordre des dièses* (26).

La *tonalité majeure de sol* (27) possède *un dièse : fa* (28), *à l'armure.*

La *tonalité majeure de ré* possède *deux dièses : fa, do, à l'armure.*

La *tonalité majeure de la* possède *trois dièses : fa, do, sol,* à *l'armure.*

La *tonalité majeure de mi* possède *quatre dièses : fa, do, sol, ré,* à *l'armure.*

La *tonalité majeure de si* possède *cinq dièses : fa, do, ré, sol, la,* à *l'armure.*

La *tonalité majeure de fa dièsé* possède *six dièses : fa, do, sol, ré, la, mi,* à *l'armure.*

La *tonalité majeure de do diésé* possède *sept dièses : fa, do, sol, ré, la, mi, si,* à *l'armure.*

(26) Commencer l'exemple 2. Ecrire: « Armures des tonalités appartenant à l'ordre des dièses ». Tracer la petite accolade et la clé de sol sur la seconde ligne de la première portée. Tracer les lignes de séparation pointillées.

(27) Ecrire, dans la première case, à gauche du tableau et au-dessous de la première portée : « sol maj. ».

(28) Ecrire : « 1 ♯ *Fa* » sur la troisième portée et dans la première case. Placer un dièse dans le premier interligne de la première portée et dans la première case. Continuer de même pour les exemples suivants et avancer d'une case à chaque tonalité nouvelle.

Dans la prochaine leçon, nous étudierons l'*enchaînement des gammes majeures dans l'ordre des bémols.*

* *Fa* par exemple, si un dièse constitutif est placé à la clé.

** Si, en *sol majeur,* un *bécarre* est placé devant la note *fa* par exemple.

*** Voir la signification de ce mot dans la 46e leçon, (4e partie).



38e LEÇON :

Enchaînement des gammes majeures appartenant à l'ordre des bémols. — Armures formées de bémols.

438. — Nous avons, dans la précédente leçon, appris de quelle façon s'enchaînent les gammes appartenant à l'ordre des dièses. Nous allons, à présent, étudier l'*enchaînement* opposé, c'est-à-dire l'enchaînement dans l'*ordre des bémols*, (*enchaînement descendant*).

439. — Nous savons que la *gamme majeure de do** est composée des notes : *do* (1), *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* et *do* (aigu), et qu'elle est divisible en *deux tétracordes*. Le *premier*, (l'*inférieur*), est composé des notes : *do, ré, mi, fa*, et le *second*, (le *supérieur*), des notes : *sol, la, si, do* (2). Nous savons enfin que chacun de ces *tétracordes* est composé de *deux tons et d'un demi-ton diatonique* (3), que la *première note du tétracorde inférieur*, est la *tonique*, et que sa *quatrième note* est la *sous-dominante;* que la *première note du tétracorde supérieur* est la *dominante* et sa *quatrième note* la *tonique* (4), et qu'il existe *un ton entre la quatrième note* du *tétracorde inférieur*, (*sous-dominante* (5)) et la *première note du tétracorde supérieur*, (*dominante* (6)).

Or, si, profitant encore de la *similitude des tétracordes*, nous faisons du *tétracorde inférieur : do, ré, mi, fa* (7), le *tétracorde supérieur d'une nouvelle gamme* (8), il faudra, pour former une gamme entière, adjoindre à celui-ci un *nouveau tétracorde* formé des *quatre notes placées immé-*

ENCHAINEMENT DES GAMMES DANS L'ORDRE DES BÉMOLS, (ENCHAINEMENT DESCENDANT).

FORMATION DE LA NOUVELLE GAMME.

ADJONCTION D'UN NOUVEAU TÉTRACORDE.

69e TABLEAU
V. pl. XXXVII.

(1) (Ce tableau doit être écrit de bas en haut et de droite à gauche).
Tracer la petite accolade et la clé de fa sur la première portée.
Ecrire la note *do* sur la seconde ligne supplémentaire inférieure, la chanter, puis écrire et chanter les autres notes à mesure qu'on les nommera et faire remarquer qu'on ne les chante pas au diapason normal.
Ecrire au milieu et, au-dessous de la première portée : « gamme de do ».

(2) Tracer la grande ligne à deux courbes séparant la gamme de do en deux tétracordes. Ecrire au-dessous et au-dessus du premier et du second tétracordes : « tétr : inf : » et « tétr : sup : ». Chanter les tétracordes.

(3) Tracer les petites lignes courbes placées entre les notes. Ecrire : « T » entre les notes *do* et *ré*, *ré* et *mi*, *fa* et *sol*, *sol* et *la*, *la* et *si* et « 1/2 T. » entre les notes *mi* et *fa*, *si* et *do*.

(4) Ecrire : « Tonique » au-dessous de la note *do*, première note de la gamme; « sous-dominante », au-dessous de la note *fa*, etc.

(5) Désigner cette note.

* Appelée aussi « gamme de do majeur ».

diatement au-dessous de lui, soit : fa ([9]), *sol, la, si.*

COMPOSITION DU NOUVEAU TÉTRACORDE

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde*, (un *ton* placé entre *fa* et *sol* ([10]) ; un second *ton* placé entre *sol* et *la* ([10]), et un troisième *ton* placé entre *la* et *si* ([10])) ne sera pas semblable à celle du *tétracorde supérieur* ([11]) et ne pourra, conséquemment, être adoptée.

La *quatrième note : si* ([12]) est trop éloignée de la *troisième note : la* ([12]), dont elle est séparée par un *ton,* alors qu'elle ne devrait l'être que par un *demi-ton diatonique*, et trop rapprochée de la *première note du second tétracorde : do* ([12]), dont elle n'est séparée que par un *demi-ton diatonique*, alors qu'elle devrait l'être par un *ton.*

NÉCESSITÉ DE L'EMPLOI D'UNE ALTÉRATION DESCENDANTE. PREMIÈRE ALTÉRATION CONSTITUTIVE : SI BÉMOLISÉ.

Pour rendre ce *tétracorde* défectueux semblable au *tétracorde supérieur* et, par conséquent, admissible, il suffira d'*abaisser le son de sa quatrième note : si* ([12]) au moyen d'une *altération descendante :* le *bémol* ([13]) qui le rapprochera de la *troisième note : la* et l'éloignera de la *première note du second tétracorde : do.*

SIMILITUDE DU NOUVEAU TÉTRACORDE AVEC LE TÉTRACORDE SUPÉRIEUR.

Le *tétracorde inférieur* sera alors composé d'un *ton*, placé entre sa *première note : fa* et sa *seconde note : sol* ([10]) ; d'un *ton*, placé entre sa *seconde note : sol* et sa *troisième note : la*, et d'un *demi-ton diatonique*, placé entre sa *troisième note : la* et sa *quatrième note : si bémolisé.* Il sera semblable, comme composition, au *tétracorde inférieur*, donc admissible ([14]).

GAMME MAJEURE DE FA. ARMURE, UN BÉMOL : SI.

La nouvelle gamme aura pour tonique la note fa ([15]). Elle prendra donc le nom de *gamme majeure de fa* * ([16]). Sa *sous-dominante* sera *si bémolisé* ([17]) et sa *dominante, do* ([18]).

Elle possédera *une altération constitutive ou tonale : si bémolisé* ([19]), qui formera l'*armure de la tonalité* ([20]).

([6]) Désigner cette note et tracer la petite ligne courbe pointillée placée entre les quatrième et cinquième degrés. Ecrire : « T » entre ces deux degrés. Chanter la gamme de *do* et faire remarquer à nouveau qu'on ne la chante pas au diapason écrit.

([7]) Désigner ce tétracorde sur le tableau.

([8]) Ecrire les notes *do, ré, mi fa* à l'octave supérieure et exactement au-dessus des quatre notes formant le tétracorde inférieur de la gamme de do majeur.
Chanter ces notes.

([9]) Ecrire les notes *fa, sol, la, si,* à mesure qu'on les nommera. Les chanter.

([10]) Désigner ces notes, les chanter.

([11]) Désigner ce tétracorde.

([12]) Désigner cette note et la chanter.

([13]) Placer un bémol devant la note *si.* La remplir afin de la rendre plus reconnaissable. La chanter.

([14]) Tracer la grande ligne à deux courbes séparant la seconde gamme en deux tétracordes.
Ecrire au-dessous du premier : « tétr : inf : » et au-dessus du second « tétr : sup : ».

([15]) Ecrire « Tonique » au-dessous de la note *fa*, première note de la gamme et au-dessus de la note *fa* (aigu),

([16]) Ecrire « gamme de fa » au-dessous de la première portée, à côté de la tonique *fa.*

([17]) Ecrire « Sous-dominante » au-dessous de la note *si.*

([18]) Ecrire « Dominante » au-dessus de la note *do.*

([19]) Désigner la note *si bémolisé* dans la gamme de fa.

([20]) Ecrire « 1 ♭ » après l'indication : « gamme de fa », précédemment tracée.
Procéder de même pour les gammes suivantes sauf pour les modifications relatives aux tons et aux demi-tons diatoniques composant les tétracordes.
Les notes altérées seront toujours remplies.
Les grandes lignes à deux courbes coupant les gammes en deux tétracordes se trouvent forcément coupées en deux lorsque la seconde moitié de la gamme se trouve placée sur la portée suivante. (Ex : gammes de si bémolisé et de ré bémolisé.)
Enfin, arrivé à la gamme de la bémolisé, il faut tracer une accolade reliant les 3e et 2e portées et continuer les exemples sur celle-ci.
(Même remarque que pour la leçon précédente si l'on ne dispose que d'un très petit tableau).

CONTINUATION DE L'ENCHAINEMENT DESCENDANT DES GAMMES.

440. — Pour trouver une *nouvelle gamme*, nous procéderons de même.

Prenant les notes *fa*, *sol*, *la*, *si bémolisé*, *tétracorde inférieur de la gamme majeure de fa* comme *tétracorde supérieur de la nouvelle gamme*, nous adjoindrons à celui-ci un *nouveau tétracorde formé des quatre notes placées immédiatement au-dessous de lui*, soit : *si bémolisé*, *do*, *ré*, *mi.*

* Ou de « gamme de fa majeur ».

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde,* (un *ton*, placé entre *si bémolisé* et *do;* un second *ton*, placé entre *do* et *ré*, et un troisième *ton*, placé entre *ré* et *mi*), ne sera pas semblable à celle du *tétracorde supérieur* et ne pourra, conséquemment, être adoptée.

La *quatrième note : mi*, est trop éloignée de la troisième note *: ré* et trop rapprochée de la *première note du second tétracorde : fa.*

Pour rendre la composition de ce *tétracorde* admissible, c'est-à-dire semblable à celle du *tétracorde supérieur*, il suffira d'*abaisser* le son de sa *quatrième note : mi*, au moyen d'une *altération descendante :* le *bémol.* Le *tétracorde inférieur* sera alors composé d'un *ton*, placé entre *si bémolisé* et *do;* d'un *ton*, placé entre *do* et *ré*, et d'un *demi-ton diatonique*, placé entre *ré* et *mi bémolisé.*

SECONDE ALTÉRATION CONSTITUTIVE : MI BÉMOLISÉ.

La nouvelle gamme aura pour tonique : si bémolisé. Elle prendra donc le nom de *gamme majeure de si bémolisé**. Sa *sous-dominante* sera *mi bémolisé* et sa *dominante*, *fa.*

Elle possédera *deux altérations constitutives ou tonales* : *si bémolisé* et *mi bémolisé*, qui formeront l'*armure de la tonalité.*

GAMME MAJEURE DE SI BÉMOLISÉ. ARMURE, DEUX BÉMOLS : SI ET MI.

441. — Nous procéderons de même pour trouver une *nouvelle gamme.*

Prenant les notes : *si bémolisé, do, ré, mi bémolisé, tétracorde inférieur de la gamme majeure de si bémol*, comme *tétracorde supérieur de la nouvelle gamme*, nous adjoindrons à celui-ci un *nouveau tétracorde formé des quatre notes placées immédiatement au-dessous de lui*, soit : *mi bémolisé*, *fa*, *sol*, *la.*

CONTINUATION DE L'ENCHAINEMENT DESCENDANT DES GAMMES.

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde*, (un *ton*, placé entre *mi bémolisé* et *fa*; un second *ton*, placé entre *fa* et *sol* et un troisième *ton*, placé entre *sol* et *la*), ne sera pas semblable à celle du *tétracorde supérieur* et ne pourra, conséquemment, être adoptée.

La *quatrième note : la*, est trop éloignée de la *troisième note : sol* et trop rapprochée de la *première note du second tétracorde : si bémolisé.*

Pour rendre la composition de ce *tétracorde* admissible, c'est-à-dire semblable à celle du *tétracorde supérieur*, il suffira d'*abaisser* le son de sa *quatrième note : la*, au moyen d'une *altération descendante :* le *bémol.*

TROISIÈME ALTÉRATION CONSTITUTIVE : LA BÉMOLISÉ.

Le *tétracorde inférieur* sera alors composé d'un *ton*, placé entre *mi bémolisé* et *fa;* d'un *ton*, placé *fa* et *sol* et d'un *demi-ton diatonique* placé entre *sol* et *la bémolisé.*

La nouvelle gamme aura pour tonique : mi bémolisé. Elle prendra donc le nom de *gamme majeure de mi bémolisé***. Sa *sous-dominante* sera *la bémolisé* et sa *dominante*, *si bémolisé.*

Elle possédera *trois altérations constitutives ou tonales : si bémolisé*, *mi bémolisé*, *la bémolisé*, qui formeront l'*armure de la tonalité.*

GAMME MAJEURE DE MI BÉMOLISÉ. ARMURE, TROIS BÉMOLS : SI, MI, LA.

442. — Pour former une *nouvelle gamme* nous prendrons les notes : *mi bémolisé*, *fa*, *sol*, *la bémolisé*, *tétracorde inférieur de la gamme majeure de mi*

CONTINUATION DE L'ENCHAINEMENT

* Ou de « gamme de si bémol majeur ».

** Ou de « gamme de mi bémol majeur ».

DESCENDANT DES GAMMES.

bémolisé, pour *tétracorde supérieur de la nouvelle gamme* et nous adjoindrons à celui-ci un *nouveau tétracorde formé des quatre notes placées immédiatement au-dessous de lui*, soit : *la bémolisé, si bémolisé, do, ré.*

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde*, (un *ton*, placé entre *la bémolisé* et *si bémolisé;* un second *ton*, placé entre *si bémolisé* et *do* et un troisième *ton*, placé entre *do* et *ré*), ne sera pas semblable à celle du *tétracorde supérieur* et ne pourra, conséquemment, être adoptée.

La *quatrième note : ré*, est trop éloignée de la *troisième note : do* et trop rapprochée de la *première note du second tétracorde : mi bémolisé*.

QUATRIÈME ALTÉRATION CONSTITUTIVE : RÉ BÉMOLISÉ.

Pour rendre la composition de ce *tétracorde* admissible, c'est-à-dire semblable à celle du *tétracorde supérieur*, il suffira d'*abaisser* le son de sa *quatrième note : ré,* au moyen d'une *altération descendante :* le *bémol.*

Le *tétracorde inférieur* sera alors composé d'un *ton*, placé entre *la bémolisé* et *si bémolisé;* d'un *ton*, placé entre *si bémolisé* et *do* et d'un *demi-ton diatonique*, placé entre *do* et *ré bémolisé.*

GAMME MAJEURE DE LA BÉMOLISÉ. ARMURE, QUATRE BÉMOLS : SI, MI, LA, RÉ.

La nouvelle gamme aura pour tonique : la bémolisé. Elle prendra donc le nom de *gamme majeure de la bémolisé**. Sa *sous-dominante* sera *ré bémolisé* et sa *dominante*, *mi bémolisé.*

Elle possédera *quatre altérations constitutives ou tonales : si bémolisé, mi bémolisé, la bémolisé, ré bémolisé,* qui formeront l'*armure de la tonalité.*

CONTINUATION DE L'ENCHAINEMENT DESCENDANT DES GAMMES.

443. — Procédant toujours de même, pour former une *nouvelle gamme*, nous prendrons les notes : *la bémolisé*, *si bémolisé*, *do bémolisé* et *ré bémolisé*, *tétracorde inférieur de la gamme majeure de la bémolisé*, comme *tétracorde supérieur de la nouvelle gamme* et nous adjoindrons à celui-ci un *nouveau tétracorde*, formé des *quatre notes placées immédiatement au-dessous de lui*, soit: *ré bémolisé*, *mi bémolisé*, *fa* et *sol.*

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde*, (un *ton*, placé entre *ré bémolisé* et *mi bémolisé;* un second *ton*, placé entre *mi bémolisé* et *fa* et un troisième *ton*, placé entre *fa* et *sol*), ne sera pas semblable à celle du *tétracorde supérieur* et ne pourra, conséquemment, être adoptée.

CINQUIÈME ALTÉRATION CONSTITUTIVE : SOL BÉMOLISÉ.

Pour rendre la composition de ce *tétracorde* admissible, c'est-à-dire semblable à celle du *tétracorde supérieur*, il suffira d'abaisser le son de sa *quatrième note : sol,* au moyen d'une *altération descendante :* le *bémol.*

Le *tétracorde inférieur* sera alors composé d'un *ton*, placé entre *ré bémolisé* et *mi bémolisé;* d'un *ton*, placé entre *mi bémolisé* et *fa* et d'un *demi-ton diatonique*, placé entre *fa* et *sol bémolisé.*

GAMME MAJEURE DE RÉ BÉMOLISÉ. ARMURE, CINQ BÉMOLS : SI, MI, LA, RÉ, SOL.

La nouvelle gamme aura pour tonique : ré bémolisé. Elle prendra donc le nom de : *gamme majeure de ré bémolisé***. Sa *sous-dominante* sera *sol bémolisé* et sa *dominante : la bémolisé.*

Elle possédera *cinq altérations constitutives ou tonales : si bémolisé, mi bémolisé, la bémolisé, ré bémolisé, sol bémolisé,* qui formeront l'*armure de la tonalité.*

---

* Ou de « gamme de la bémol majeur ».

** Ou de « gamme de ré bémol majeur ».

444. — Pour former encore une *nouvelle gamme* nous prendrons les notes : *ré bémolisé, mi bémolisé, fa* et *sol bémolisé*, *tétracorde inférieur de la gamme majeure de ré bémolisé,* comme *tétracorde supérieur de la nouvelle gamme* et nous adjoindrons à celui-ci un *nouveau tétracorde*, formé des *quatre notes placées immédiatement au-dessous de lui*, soit : *sol bémolisé*, *la bémolisé*, *si bémolisé*, *do*. CONTINUATION DE L'ENCHAINEMENT DESCENDANT DES GAMMES.

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde*, (un *ton*, placé de *sol bémolisé* à *la bémolisé;* un second *ton*, placé de *la bémolisé* à *si bémolisé* et un troisième *ton*, placé de *si bémolisé* à *do*), ne sera pas semblable à celle du *tétracorde supérieur* et ne pourra, conséquemment, être adoptée.

Pour rendre la composition de ce *tétracorde* admissible, c'est-à-dire, semblable à celle du *tétracorde supérieur*, il suffira d'*abaisser* le son de sa *quatrième note : do*, au moyen d'une *altération descendante :* le *bémol*. SIXIÈME ALTÉRATION CONSTITUTIVE : DO BÉMOLISÉ.

Le *tétracorde inférieur* sera alors composé d'un *ton*, placé de *sol bémolisé* à *la bémolisé;* d'un *ton*, placé de *la bémolisé* à *si bémolisé* et d'un *demi-ton diatonique*, placé de *si bémolisé* à *do bémolisé.*

La nouvelle gamme aura pour tonique : sol bémolisé. Elle prendra donc le nom de *gamme majeure de sol bémolisé**. Sa *sous-dominante* sera *do bémolisé* et sa *dominante*, *ré bémolisé.* GAMME MAJEURE DE SOL BÉMOLISÉ. ARMURE, SIX BÉMOLS : SI, MI, LA, RÉ, SOL, DO.

Elle possédera *six altérations constitutives ou tonales* : *si bémolisé*, *mi bémolisé*, *la bémolisé*, *ré bémolisé*, *sol bémolisé*, *do bémolisé*, qui formeront l'*armure de la tonalité.*

445. — Pour former encore une *gamme*, *(la dernière de cette série)*, nous prendrons les notes : *sol bémolisé*, *la bémolisé*, *si bémolisé*, *do bémolisé*, *tétracorde inférieur de la gamme majeure de sol bémolisé*, comme *tétracorde supérieur de la nouvelle gamme* et nous adjoindrons à celui-ci un *nouveau tétracorde* formé des *quatre notes placées immédiatement au-dessous de lui*, soit : *do bémolisé*, *ré bémolisé*, *mi bémolisé* et *fa*. CONTINUATION DE L'ENCHAINEMENT DESCENDANT DES GAMMES.

Mais la composition de ce *nouveau tétracorde*, (un *ton*, placé de *do bémolisé* à *ré bémolisé;* un second *ton*, placé de *ré bémolisé* à *mi bémolisé* et un troisième *ton*, placé de *mi bémolisé* à *fa*), ne sera pas semblable à celle du *tétracorde supérieur* et ne pourra, conséquemment être adoptée.

Pour rendre la composition de ce *tétracorde* admissible, c'est-à-dire semblable à celle du *tétracorde supérieur*, il suffira d'*abaisser* le son de sa *quatrième note : fa*, au moyen d'une *altération descendante :* le *bémol*. SEPTIÈME ALTÉRATION CONSTITUTIVE : FA BÉMOLISÉ.

Le *tétracorde inférieur* sera alors composé d'un *ton*, placé entre *do bémolisé* et *ré bémolisé;* d'un *ton*, placé entre *ré bémolisé* et *mi bémolisé* et d'un *demi-ton diatonique*, placé entre *mi bémolisé* et *fa bémolisé*.

La nouvelle gamme aura pour tonique : do bémolisé. Elle prendra donc le nom de : *gamme majeure de do bémolisé***. Sa *sous-dominante* sera *fa bémolisé* et sa *dominante*, *sol bémolisé*. GAMME MAJEURE DE DO BÉMOLISÉ. ARMURE, SEPT BÉMOLS : SI, MI, LA, RÉ, SOL, DO, FA.

Elle possédera *sept altérations constitutives ou tonales : si bémolisé*, *mi*

* Ou de « gamme de sol bémol majeur ».

** Ou de « gamme de do bémol majeur ».

bémolisé, la bémolisé, ré bémolisé, sol bémolisé, do bémolisé, fa bémolisé, qui formeront l'*armure de la tonalité*.

446. — L'enchaînement des gammes majeures, formées sur le modèle de la gamme majeure diatonique naturelle du ton de do, et partant de la gamme majeure de fa pour finir à la gamme majeure de do bémolisé, prend le nom d'enchaînement dans l'ordre des bémols, parce que, pour former les dites gammes, on emprunte des altérations à l'ordre des bémols : si, mi, la, ré, sol, do, fa (21).

(21) Ecrire en haut du tableau ; « Enchaînement des gammes majeures (ordre des bémols) ». Faire les interrogations relatives au 69e tableau puis l'effacer et continuer la leçon.

ALTÉRATIONS CONSTITUTIVES. ARMURES.

447. — Les altérations nouvelles, introduites dans chacune des gammes, prennent le nom d'altérations constitutives ou tonales et forment les armures des gammes et des tonalités auxquelles elles appartiennent.

ENCHAINEMENTS DES ALTÉRATIONS CONSTITUTIVES. ORDRE DES BÉMOLS.

448. — Les altérations appartenant à l'ordre des bémols se succèdent par quintes justes descendantes ou par quartes justes ascendantes* (ce qui, en somme, revient au même puisque ces deux intervalles sont le renversement l'un de l'autre (22).

Ainsi (23) la *première note bémolisée* est *si* (24) ; la *seconde* est : *mi* (25) ; la *troisième : la ;* la *quatrième : ré ;* la *cinquième : sol ;* la *sixième : do ;* la *septième : fa*.

70e TABLEAU
V. pl. XXXVII.

(22) Commencer l'exemple 1 du 70e tableau. Ecrire en haut : « Ordre des bémols (altérations constitutives ou tonales). »

(23) Tracer la petite accolade et la clé de sol sur la seconde ligne de la troisième portée.

(24) Placer un *bémol* sur la troisième ligne. Ecrire « si » au-dessus de celui-ci et tracer la petite ligne verticale pointillée.

(25) Placer un *bémol* dans le quatrième interligne. Ecrire « mi » au-dessus de celui-ci et tracer la petite ligne verticale pointillée et la ligne horizontale réunissant les deux lignes pointillées déjà tracées. Ecrire entre celles-ci, sur la quatrième portée : « 4te juste ascendante ».

Continuer à tracer l'exemple de la même façon.

449. — Nous avons, dans la précédente leçon**, expliqué ce qu'on entend par les mots : « *armure du ton* », comment on place les *altérations constitutives* sur la portée et quel est leur effet. Nous ne répéterons pas ces explications et nous nous occuperons de suite des *armures des gammes* et des *tonalités appartenant à l'ordre des bémols* (26).

(26) Commencer l'exemple 2 : Ecrire : « Armures des tonalités appartenant à l'ordre des bémols ». Tracer la petite accolade et la clé de sol sur la seconde ligne de la première portée. Tracer les lignes de séparation pointillées.

ARMURES APPARTENANT A L'ORDRE DES BÉMOLS.

450. — La *tonalité majeure de fa* (27) possède *un bémol : si* (28) *à l'armure*.

La *tonalité majeure de si bémolisé* possède *deux bémols : si, mi, à l'armure*.

La *tonalité majeure de mi bémolisé* possède *trois bémols : si, mi, la, à l'armure*.

La *tonalité majeure de la bémolisé* possède *quatre bémols : si, mi, la, ré, à l'armure*.

La *tonalité majeure de ré bémolisé* possède *cinq bémols : si, mi, la, ré, sol, à l'armure*.

(27) Ecrire dans la première case, à gauche du tableau et au-dessous de la première portée : « Fa majeur ».

(28) Ecrire « 1 ♭ si » sur la troisième portée et dans la première case.

Placer un bémol sur la troisième ligne de la première portée et dans la première case. Continuer de même pour les exemples suivants et avancer d'une case à chaque tonalité nouvelle.

* Cet enchaînement est plus *pratique* étant donné l'étendue limitée de l'échelle musicale. C'est celui que nous employons sur le 69e tableau.

** Si, dans un Examen, on demandait à une concurrente une leçon sur l'enchaînement des gammes

La *tonalité majeure de sol bémolisé* possède *six bémols : si mi, la, ré, sol, do, à l'armure.*

La *tonalité majeure de do bémolisé* possède *sept bémols : si, mi, la, ré, sol, do, fa, à l'armure.*

Dans la prochaine leçon, nous étudierons la composition des tétracordes appartenant à la gamme mineure et la *relativité existant entre les gammes majeures et les gammes mineures.*

---

dans l'ordre des bémols, elle devrait placer ici toute l'explication relative aux armures, se trouvant dans la leçon précédente. On comprendra qu'il eût été puéril de la répéter dans la présente leçon.



39e LEÇON :

Étude des tétracordes de la gamme mineure. — Relativité des gammes appartenant aux deux modes.

451. — Dans les dernières leçons, nous avons appris que :

Il existe une gamme diatonique naturelle basée sur la tonique : Do et appartenant au mode majeur, sept gammes dans l'ordre des dièses et sept gammes dans l'ordre des bémols, appartenant aussi au même mode et s'enchaînant régulièrement les unes aux autres à l'aide de leurs tétracordes communs.

DIFFÉRENCES EXISTANT ENTRE LES GAMMES APPARTENANT AUX DEUX MODES.

452. — Nous savons aussi que :

On fait usage d'une gamme naturelle, appartenant au mode mineur, basée sur la tonique : La, mais composée des mêmes notes que la gamme naturelle majeure de Do, (hors une seule note, le septième degré, altérée par un accident ascendant, et, quelquefois, dans la forme dite « vocale », hors deux notes, les sixième et septième degrés de la gamme mineure ascendante, altérées au moyen d'accidents ascendants).

Les *deux modes*, le *majeur* et le *mineur*, diffèrent aussi par les places qu'occupent les demi-tons, dans chacune des gammes, leur appartenant.

453. — Ainsi, tandis que la *gamme majeure de Do* (1) est composée des notes (2) : *Do* (3), *ré, mi, fa, sol, la, si, do*; la *gamme mineure de La* (4) est, sous sa *forme instrumentale*, composée des notes : *La, si, do, ré, mi, fa, sol dièsé* et *la*; sous sa *forme vocale ascendante*, des notes : *La* (5), *si, do, ré, mi, fa dièsé, sol dièsé, la* et sous la *même forme descendante*, des notes : *La* (6), *sol, fa, mi, ré, do, si, la*.

ANALYSES DES TÉTRACORDES DE LA GAMME MINEURE (SOUS SES DIVERSES FORMES).

454. — Nous pouvons aussi constater que

Sous ses diverses formes, la gamme mineure est, ainsi que la gamme majeure, formée par la réunion de deux tétracordes voisins (7) (l'un infé-

71e TABLEAU
V. pl. XXXVIII.

(1) Commencer l'exemple 1, écrire à gauche au-dessus de la quatrième portée : « Gamme majeure de Do ».

(2) Tracer la clé de sol.

(3) Ecrire les notes à mesure qu'on les nommera et les chanter.

(4) Commencer l'exemple 2. Ecrire : « Gamme mineure de La, (forme instrumentale) », puis continuer cet exemple de la même manière que l'exemple 1.

(5) Ecrire l'exemple 3.

(6) Ecrire l'exemple 4.

(7) Tracer sur les exemples 2, 3 et 4 les indications relatives aux tétracordes.

DISSEMBLANCE DE CES TÉTRACORDES.

rieur, l'autre supérieur), séparés entre eux par un ton, mais :

1° Seul, le premier tétracorde (8), (tétracorde inférieur), est semblable dans toutes les formes de la gamme mineure.

2° Le second tétracorde (8), (tétracorde supérieur), diffère dans chacune des formes de la gamme mineure. (Sous la forme vocale, il est même différent dans la gamme ascendante et dans la gamme descendante.)

Ainsi, le *tétracorde inférieur* formé des notes : *la*, *si*, *do*, *ré* (9), est invariablement composé d'*un ton* (10), d'*un demi-ton diatonique* et d'*un ton*, tandis que le *tétracorde supérieur* (8) est :

1° Dans la *gamme mineure* dite « *instrumentale* » (11), formé des notes : *mi*, *fa*, *sol dièsé*, *la* (12) et composé de : *un demi-ton diatonique* (10), *un ton et un demi-ton chromatique*, (intervalle de seconde augmentée), et *un demi-ton diatonique*.

2° Dans la *gamme mineure ascendante*, dite « *vocale* » (11), formé des notes : *mi* (12), *fa dièsé*, *sol dièsé*, *la*, et composé de : *un ton* (10), *un ton* et *un demi-ton diatonique*.

3° Dans la *gamme mineure descendante*, dite « *vocale* » (11), formé des notes : *la* (12), *sol*, *fa*, *mi* et composé de : *un ton* (10), *un ton* et *un demi-ton diatonique*, (intervalles descendants).

(8) Désigner ce tétracorde dans les exemples 2, 3 et 4.

(9) Désigner ces notes dans les exemples 2, 3 et 4.

(10) Ecrire les indications relatives aux tons et aux demi-tons dans les divers exemples, à mesure qu'on les explique.

(11) Désigner cette gamme.

(12) Désigner ces notes.

IMPOSSIBILITÉ D'ENGENDRER LES GAMMES MINEURES AU MOYEN DES TÉTRACORDES.

455. — De la dissemblance des tétracordes formant la gamme mineure (sous ses diverses formes), nous pouvons conclure qu'il est de toute impossibilité que cette gamme engendre des gammes nouvelles à l'aide de ses tétracordes, ceux-ci ne pouvant s'enchaîner entre eux (13).

(13) Effacer le 71e tableau, après avoir interrogé les élèves.

RELATIVITÉ DES GAMMES MAJEURES ET MINEURES.

456. — Il existe pourtant autant de gammes mineures que de gammes majeures, et il est facile de trouver celles-ci, si l'on sait que la tonique d'une gamme, appartenant au mode mineur, est toujours placée une tierce mineure au-dessous de chacune des toniques des quinze gammes majeures. Cette gamme mineure possède la même armure que la gamme majeure correspondante. Elle ne diffère de sa gamme majeure que par les altérations diverses qu'exigent ses différentes formes : instrumentale ou vocale.

457. — Les deux gammes, majeure et mineure, placées dans ces rapports, sont dites « relatives »,à cause des relations intimes qui existent entre leur armure et les sons qui les composent.

Ainsi, la *gamme majeure de Do* [14], composée des notes : *Do* [15], *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* et *do*; ayant pour *tonique*, *Do* [16], et pour *dominante*, *Sol* [17], a pour *gamme mineure relative* la *gamme mineure de La* [18], composée de notes : *La* [19] *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol dièsé* et *la*, (forme instrumentale).

458. — On voit, par cet exemple, que *ces deux gammes sont bien relatives l'une de l'autre*, puisque :

1° *Leur armure est commune*, (la *gamme majeure de Do* [20], et la *gamme mineure de La* [20] n'ont rien à la clé).

2° *La tonique de la gamme mineure : La* [21], *est placée à la tierce mineure inférieure de la tonique de la gamme majeure : Do* [21] [22].

3° Enfin *une seule note diffère* entre elles. *Cette note est le septième degré de la gamme mineure*, *Sol* [20], que l'on a *haussé au moyen d'une altération ascendante*, (*le dièse*), *pour lui donner la qualité de note-sensible de la gamme mineure.*

Comme on peut le constater, *cette altération éloigne quelque peu le mode mineur du genre diatonique et le fait participer au genre chromatique* que nous étudierons dans une prochaine leçon [23].

Toutes les autres notes sont semblables. Ainsi :

La, *premier degré de la gamme mineure* [24] *de La*, est semblable à *La*, *sixième degré de la gamme majeure de Do* [24].

Si, *second degré de la gamme mineure de La*, est semblable à *Si*, *septième degré de la gamme majeure de Do.*

Do, *troisième degré de la gamme mineure de La*, est semblable à *Do*, *premier degré de la gamme majeure de Do.*

Ré, *quatrième degré de la gamme mineure de La*, est semblable à *Ré*, *second degré de la gamme majeure de do.*

Mi, *cinquième degré de la gamme mineure de La*, est semblable à *Mi*, *troisième degré de la gamme majeure de Do.*

72e TABLEAU
V. pl. XXXVIII.

[14] Commencer l'exemple 1. Ecrire sur la 4e portée : « Gamme de Do, (mode majeur) ». Tracer la petite accolade et la clé de sol.

[15] Ecrire les notes au fur et à mesure qu'on les nomme. Les chanter.

[16] Ecrire : « Tonique » au-dessus de la note *do*.

[17] Ecrire : « Dominante « au-dessus de la note *sol*.

[18] Ecrire sur la troisième portée : « Gamme de La, (mode mineur), (forme instrumentale) ».

[19] Ecrire les notes au fur et à mesure qu'on les nomme, en ayant soin de placer les notes correspondantes les unes au-dessous des autres. Chanter les notes.

[20] Désigner cette gamme sur le tableau.

[21] Désigner cette note sur le tableau.

[22] Tracer entre ces deux notes une ligne pointillée oblique et écrire au-dessus : « 3e mineure ». Ecrire : « Tonique », au-dessus de la première note de la gamme mineure et « Dominante », au-dessus de la note *mi*, appartenant à cette même gamme. Ecrire au-dessous de la tonique de la gamme mineure : « la tonique de la gamme mineure est placée une tierce mineure au-dessous de la tonique de la gamme majeure relative. »

[23] Ecrire au-dessus de la note *sol dièsé* : « Note-sensible » et au-dessous d'elle : « 7e degré élevé d'un demi-ton chromatique et devenu note sensible. Cette altération fait participer la gamme mineure au genre chromatique. »

[24] Désigner cette note sur le tableau. Continuer de même pour chaque degré cité.

Fa, sixième degré de la gamme mineure de La, est semblable à *Fa, quatrième degré de la gamme majeure de Do.*

Enfin, *La, octave du premier degré de la gamme mineure de La* est semblable à *La, sixième degré de la gamme majeure de Do.*

459. — Dans la *gamme majeure de Do* (25) les *demi-tons diatoniques* sont placés entre le *troisième degré : Mi* (26) et le *quatrième degré : Fa* (26) (27) et entre le *septième degré : Si* et le *huitième degré : Do.*

Dans la gamme mineure de La, (sous sa *forme instrumentale*), les *demi-tons* sont placés entre le *second degré : Si* et le *troisième degré : Do*; entre le *cinquième degré : Mi* et le *sixième degré : Fa*, et entre le *septième degré altéré : Sol dièsé* et le *huitième degré : La.*

460. — Nous allons, à présent, faire connaître l'ensemble des *gammes relatives* appartenant à l'*ordre des dièses.* (Nous étudierons ensuite les *gammes relatives* appartenant à l'*ordre des bémols*) (28).

GAMMES RELATIVES APPARTENANT A L'ORDRE DES DIÈSES.

461. — (29) La *gamme génératrice des deux ordres* est la *gamme naturelle majeure de Do* (30), composée des notes : *Do* (31), *ré, mi, fa, sol, la, si, do.* Elle a pour *gamme relative mineure* la *gamme de La* (32), composée des notes : *La* (33), *si, do, ré, mi, fa, sol diésé, la.*

La *gamme majeure de Sol*, possédant *un dièse : Fa*, à l'*armure de la clé*, et composée des notes : *Sol, la, si, do, ré, mi, fa diésé, sol*, a pour *gamme relative* la *gamme mineure de Mi*, possédant également *un dièse : Fa*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Mi, fa diésé, sol, la, si, do, ré diésé, mi.*

La *gamme majeure de Ré*, possédant *deux dièses : Fa, do, à* l'*armure de la clé* et composée des notes : *Ré, mi, fa diésé, sol, la, si, do diésé, ré*, a pour *gamme relative* la *gamme mineure de Si*, possédant également *deux dièses : Fa, do* à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Si, do diésé, ré, mi, fa diésé, sol, la diésé, si.*

La *gamme majeure de La*, possédant *trois dièses : Fa, do, sol* à l'*ar-*

(25) Désigner cette gamme sur le tableau.

(26) Désigner ce degré.

(27) Relier les deux notes formant ce demi-ton au moyen d'une ligne courbe pointillée. Ecrire l'indication : « 1/2 T ». Agir de même pour les autres demi-tons.

(28) Effacer le 72e tableau après avoir posé les interrogations nécessaires.

73e TABLEAU V. pl. XXXIX.

(29) Ecrire : « Gammes relatives appartenant à l'ordre des dièses ». Tracer les divisions du tableau au moyen de lignes pointillées. Ecrire au commencement de la quatrième portée : « Gammes majeures ». Tracer la petite accolade, puis la clé de sol et les deux lignes courbes pointillées placées au-dessus et au-dessous de la quatrième portée. Ecrire au-dessus de celle-ci : « Gammes diatoniques naturelles ».

(30) Ecrire : « Do » au-dessus de la clé de sol.

(31) Ecrire les notes au fur et à mesure qu'on les nommera en ayant soin de laisser de la place en avant afin de pouvoir écrire les deux premières notes de la gamme de La.

(32) Ecrire : « La », au-dessous de la clé de sol et « Gammes mineures » au-dessous de « Gammes majeures ».

(33) Ecrire les notes à mesure qu'on les nommera en ayant soin de placer les notes correspondantes les unes au-dessous des autres.

C'est pour cela qu'on doit placer en avant de la gamme de Do les deux premières notes de la gamme de La.

La note altérée, (7e degré de la gamme mineure), sera pleine. Enfin, pour plus de clarté, les gammes relatives seront placées à une dixième l'une de l'autre.

Agir de même pour les gammes relatives suivantes en ayant soin d'indiquer leur armure commune. A partir de la gamme majeure de Mi, placer les gammes à droite sur la seconde partie du tableau. Le tableau des gammes relatives appartenant à l'ordre des bémols sera tracé de la même façon.

mure de la clé et composée des notes : *La, si, do diésé, ré, mi, fa diésé, sol diésé, la*, a pour *gamme relative* la *gamme mineure de Fa diésé*, possédant également *trois dièses : Fa, do, sol*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Fa diésé, sol diésé, la, si, do diésé, ré, mi diésé, fa diésé.*

La *gamme majeure de Mi*, possédant *quatre dièses : Fa, do, sol, ré*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Mi, fa diésé, sol diésé, la, si, do diésé, ré diésé, mi*, a pour *gamme relative* la *gamme mineure de Do diésé*, ayant également *quatre dièses : Fa, do, sol, ré*, à l'*armure de la clé* et composé des notes : *Do diésé, ré diésé, mi, fa diésé, sol diésé, la, si diésé, do diésé.*

La *gamme majeure de Si*, possédant *cinq dièses : Fa, do, sol, ré, la*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Si, do diésé, ré diésé, mi, fa diésé, sol diésé, la diésé, si*, a pour *gamme relative*, la *gamme mineure de Sol diésé*, possédant également *cinq dièses : Fa, do, sol, ré, la*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Sol diésé, la diésé, si, do diésé, ré diésé, mi, fa doublement diésé, sol diésé.*

La *gamme majeure de Fa diésé*, possédant *six dièses : Fa, do, sol, ré, la, mi* à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Fa diésé, sol diésé, la diésé, si, do diésé, ré diésé, mi diésé, fa diésé*, a pour *gamme relative* la *gamme mineure* de *Ré diésé*, possédant également *six dièses ; Fa, do, sol, ré, la, mi*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Ré diésé, mi diésé, fa diésé, sol diésé, la diésé, si, do doublement diésé, ré diésé.*

La *gamme majeure de Do diésé*, possédant *sept dièses : Fa, do, sol, ré, la, mi, si*, à l'*armure de la clé*, et composée des notes : *Do diésé, ré diésé, mi diésé, fa diésé, sol diésé, la diésé, si diésé, do diésé*, a pour *gamme relative, la gamme mineure de La diésé*, possédant également *sept dièses : Fa, do, sol, ré, la, mi, si* à *l'armure de la clé* et composée des notes : *La diésé, si diésé, do diésé, ré diésé, mi diésé, fa diésé, sol doublement diésé, la diésé* [34].

[34] Effacer le 73e tableau. Faire le 74e de la même manière que ce dernier.

74e TABLEAU
V. pl. XXXIX.

GAMMES RELATIVES APPARTENANT A L'ORDRE DES BÉMOLS.

462. — Par son tétracorde inférieur, devenu tétracorde supérieur de la première gamme majeure bémolisée, *la gamme majeure de Do*, composée des notes : *Do, ré, mi, fa, sol, la, si, do* est également *génératrice des gammes appartenant à l'ordre des bémols*. Elle a pour *gamme relative* la *gamme mineure de La*, composée des notes : *La, si, do, ré, mi, fa, sol diésé, la.*

La *gamme majeure de Fa*, possédant *un bémol : Si*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Fa, sol, la, si bémolisé, do, ré, mi, fa*, a pour *gamme relative*, la *gamme mineure de Ré*, possédant également *un bémol : Si*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Ré, mi, fa, sol, la, si bémolisé, do diésé, ré.*

La *gamme majeure de Si bémolisé*, possédant *deux bémols : Si, mi* à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Si bémolisé, do, ré, mi bémolisé, fa, sol, la, si bémolisé*, a pour *gamme relative la gamme mineure de Sol*, possédant également *deux bémols : Si, mi*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Sol, la, si bémolisé, do, ré, mi bémolisé, fa diésé, sol.*

La *gamme majeure de Mi bémolisé*, possédant *trois bémols : Si, mi, la*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Mi bémolisé, fa, sol, la bémolisé, si bémolisé, do, ré, mi bémolisé*, a pour *gamme relative* la *gamme mineure de Do*, possédant également *trois bémols : si, mi, la*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Do, ré, mi bémolisé, fa, sol, la bémolisé, si naturel, do.*

La *gamme majeure de La bémolisé*, possédant *quatre bémols : Si, mi, la, ré*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *La bémolisé, si bémolisé, do, ré bémolisé, mi bémolisé, fa, sol, la bémolisé*, a pour *gamme relative* la *gamme mineure de Fa*, possédant également *quatre bémols : Si, mi, la, ré*, à l'*armure de la clé* et composée des notes : *Fa, sol, la bémolisé, si bémolisé, do, ré bémolisé, mi naturel, fa.*

La *gamme majeure de Ré bémolisé*, possédant *cinq bémols : Si, mi, la, ré, sol*, à *l'armure de la clé* et composée des notes *Ré bémolisé, mi bémolisé, fa, sol bémolisé, la bémolisé, si bémolisé, do, ré bémolisé*, a pour *gamme relative* la *gamme mineure de Si bémolisé*, possédant également *cinq bémols : Si, mi, la, ré, sol*, à *l'armure de la clé* et composée des notes *: Si bémolisé, do, ré bémolisé, mi bémolisé, fa, sol bémolisé, la naturel, si bémolisé.*

La *gamme majeure de Sol bémolisé*, possédant *six bémols : Si, mi, la, ré, sol, do*, à *l'armure de la clé* et composée des notes : *Sol bémolisé, la bémolisé, si bémolisé, do bémolisé, ré bémolisé, mi bémolisé, fa, sol bémolisé*, a pour *gamme relative* la *gamme mineure de Mi bémolisé*, possédant également *six bémols : Si, mi, la, ré, sol, do*, à *l'armure de la clé* et composée des notes *: Mi bémolisé, fa, sol bémolisé, la bémolisé, si bémolisé, do bémolisé, ré naturel, mi bémolisé.*

La *gamme majeure de Do bémolisé*, possédant *sept bémols : Si, mi, la, ré, sol, do, fa*, à *l'armure de la clé* et composée des notes : *Do bémolisé, ré bémolisé, mi bémolisé, fa bémolisé, sol bémolisé, la bémolisé, si bémolisé, do bémolisé*, a pour *gamme relative* la *gamme mineure de La bémolisé*, possédant également *sept bémols : Si, mi, la, ré, sol, do, fa*, à *l'armure de la clé* et composée des notes : *La bémolisé, si bémolisé, do bémolisé, ré bémolisé, mi bémolisé, fa bémolisé, sol naturel, la bémolisé.*

463. — Nous pouvons donc constater que :

Le système tonal moderne est composé de quinze gammes appartenant au mode majeur, (dont une naturelle, sept appartenant à l'ordre des dièses et sept appartenant à l'ordre des bémols) et de quinze gammes appartenant au mode mineur, (dont une naturelle, sauf un degré, sept appartenant à l'ordre des dièses et sept appartenant à l'ordre des bémols).

464. — Or si, réfléchissant à la manière d'exécuter ces gammes *sur un clavier*, nous nous souvenons *qu'une octave ne comporte que douze touches* ou *douze cordes dans les instruments soumis à l'accord tempéré*, nous devons conclure qu'il *faudra nécessairement avoir recours à l'enharmonie pour exécuter quinze gammes majeures ou mineures sur douze touches.*

C'est donc de l'*enharmonie appliquée au système tonal*, autrement dit des *gammes enharmoniques*, que nous nous occuperons dans la prochaine leçon.

40e LEÇON :

Les gammes enharmoniques.

465. — Dans la dernière leçon nous avons étudié la relativité des gammes appartenant au mode majeur et au mode mineur. Nous savons donc que [1] :

Il existe quinze gammes majeures [2], dont une naturelle; sept appartenant à l'ordre des dièses et sept appartenant à l'ordre des bémols, et quinze gammes mineures [3], (relatives des premières), dont : une naturelle, (sauf une note, la note sensible), sept appartenant à l'ordre des dièses et sept appartenant à l'ordre des bémols.

75e TABLEAU
Voir pl. XL.

[1] Diviser le tableau au moyen des lignes pointillées.

[2] Ecrire l'exemple 1 au fur et à mesure qu'on l'explique.

[3] Ecrire de même l'exemple 2.

466. — Exécuter ces quinze gammes appartenant à chacun des modes est chose toute simple pour les instruments sur lesquels l'exécutant forme lui-même le son : violon, voix humaine, etc. Le musicien fait alors, en certains cas, usage de l'enharmonie imparfaite.

Il faut, au contraire, avoir recours à l'enharmonie parfaite pour exécuter certaines de ces gammes sur les instruments soumis à l'accord tempéré.

En effet, une octave d'un clavier [4], (sur l'orgue ou le piano, par exemple), ne contient que douze touches (dont cinq noires et sept blanches).

[4] Tracer l'exemple 3, écrire d'abord l'indication : « Nombre des touches », etc.. puis le clavier; numéroter les touches noires, ensuite les touches blanches, puis placer les douze chiffres au-dessus des douze touches. Ecrire enfin les indications placées à la droite du clavier.

LES GAMMES ENHARMONIQUES.

467. — De ce fait, nous pouvons conclure que :

Dans chacun des deux modes il y existe trois gammes qui sont enharmoniques de trois autres gammes et s'exécutent, conséquemment, sur les mêmes touches que leurs gammes synonymes [5].

[5] Interroger les élèves puis effacer le 75e tableau.

76e TABLEAU
Voir pl. XL.

LES SIX GAMMES MAJEURES ENHARMONIQUES.

468. — Les gammes enharmoniques sont celles qui contiennent cinq, six et sept altérations tonales à l'armure de la clé [6].

La *gamme majeure de Si,* possédant *cinq dièses* : *fa, do, sol, ré, la,* à l'armure de la clé [7] et composé des notes : *Si* [8], *do dièsé, ré dièsé, mi, fa dièsé, sol dièsé, la dièsé, si,* est *enhar-*

[6] Diviser le tableau en deux parties égales commencer l'ex. 1. Ecrire sur la quatrième portée : « Gammes majeures enharmoniques ».

[7] Ecrire : « Gamme de Si (5 ♯) ». Tracer la clé de sol sur la troisième portée.

[8] Ecrire les notes à mesure qu'on les nomme. Placer les altérations devant celles-ci et remplir les notes altérées.

monique de la *gamme majeure de Do bémolisé*, possédant *sept bémols : si, mi, la, ré, sol, do, fa*, à l'armure de la clé (9) et composée des notes : *Do bémolisé* (10), enharmonique de *Si* (11); *ré bémolisé*, enharmonique de *do diésé; mi bémolisé*, enharmonique de *ré diésé; fa bémolisé*, enharmonique de *mi; sol bémolisé*, enharmonique de *fa diésé; la bémolisé*, enharmonique de *sol diésé; si bémolisé*, enharmonique de *la diésé*, et *do bémolisé*, enharmonique de *si*.

(9) Ecrire : « Gamme de Do ♭ (7 ♭) » au-dessous de la troisième portée.

(10) Ecrire les notes à mesure qu'on les nomme et placer soigneusement au-dessous les unes des autres les notes enharmoniques.

(11) Désigner cette note dans la gamme de Si. Continuer de même pour les exemples suivants. L'exemple 2 se trace de la même façon.

La gamme majeure de Fa diésé, possédant *six dièses : fa, do, sol, ré, la, mi*, à l'armure de la clé et composée des notes : *Fa diésé, sol diésé, la diésé, si, do diésé, ré diésé, mi diésé, fa diésé*, est *enharmonique* de la *gamme majeure de Sol bémolisé*, possédant *six bémols : si, mi, la, ré, sol, do*, à l'armure de la clé et composée des notes : *Sol bémolisé*, enharmonique de *Fa diésé; la bémolisé*, enharmonique de *sol diésé; si bémolisé*, enharmonique de *la diésé; do bémolisé*, enharmonique de *si; ré bémolisé*, enharmonique de *do diésé*; *mi bémolisé*, enharmonique de *ré diésé; fa*, enharmonique de *mi diésé; sol bémolisé*, enharmonique de *fa diésé*.

La gamme majeure Do diésé, possédant *sept dièses : fa, do, sol, ré, la, mi, si*, à l'armure de la clé et composée des notes : *Do diésé, ré diésé, mi diésé, fa diésé, sol diésé, la diésé, si diésé, do diésé*, est *enharmonique* de la *gamme majeure de Ré bémolisé*, possédant *cinq bémols : si, mi, la, ré, sol*, à l'armure de la clé et composée des notes : *Ré bémolisé*, enharmonique de *Do diésé; mi bémolisé*, enharmonique de *ré diésé; fa*, enharmonique de *mi diésé; sol bémolisé*, enharmonique de *fa diésé; la bémolisé*, enharmonique de *sol diésé; si bémolisé*, enharmonique de *la diésé; do*, enharmonique de *si diésé*, et *ré bémolisé*, enharmonique de *do diésé*.

LES SIX GAMMES MINEURES ENHARMONIQUES.

469. — *Les gammes mineures relatives de ces six gammes majeures sont naturellement enharmoniques entre elles* (12).

Donc, *la gamme mineure de Sol diésé*, possédant *cinq dièses : fa, do, sol, ré, la*, à l'armure de la clé et composée des notes : *Sol diésé, la diésé, si, do diésé, ré diésé, mi, fa doublement diésé, sol diésé* est *enharmonique* de la *gamme mineure de La bémolisé*, possédant *sept bémols : si, mi, la, ré, sol, do, fa*, à l'armure de la clé et composée des notes : *La bémolisé*, enharmonique de *Sol diésé; si bémolisé*, enharmonique de *la diésé; do bémolisé*, enharmonique de *si; ré bémolisé*, enharmonique de *do diésé; mi bémolisé*, enharmonique de *ré diésé; fa bémolisé*, enharmonique de *mi; sol naturel*, enharmonique de *fa doublement diésé; la bémolisé*, enharmonique de *sol diésé*.

(12) Commencer l'exemple 2. Le tracer de la même manière que l'exemple 1.

La gamme mineure de Ré diésé, possédant *six dièses : fa, do, sol, ré, la, mi*, à l'armure de la clé et composée des notes : *Ré diésé, mi diésé, fa diésé,*

sol dièsé, *la dièsé*, *si*, *do doublement dièsé*, *ré dièsé*, est *enharmonique* de la *gamme mineure de Mi bémolisé*, possédant *six bémols : si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *do*, à l'armure de la clé et composée des notes : *Mi bémolisé*, enharmonique de *Ré dièsé; fa*, enharmonique de *mi dièsé; sol bémolisé*, enharmonique de *fa dièsé; la bémolisé*, enharmonique de *sol dièsé; si bémolisé*, enharmonique de *la dièsé*; *do bémolisé*, enharmonique de *si; ré naturel*, enharmonique de *do doublement dièsé* et *mi bémolisé*, enharmonique de *ré dièsé*.

La gamme mineure de La dièsé, possédant *sept dièses : fa*, *do*, *sol*, *ré*, *la mi*, *si*, à l'armure de la clé et composée des notes : *La dièsé*, *si dièsé*, *do dièsé*, *ré dièsé*, *mi dièsé*, *fa dièsé*, *sol doublement dièsé*, *la dièsé*, est *enharmonique de la gamme mineure de Si bémolisé*, possédant *cinq bémols : si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, à l'armure de la clé et composée des notes : *Si bémolisé*, enharmonique de *La dièsé; do*, enharmonique de *si dièsé; ré bémolisé*, enharmonique de *do dièsé; mi bémolisé*, enharmonique de *ré dièsé; fa*, enharmonique de *mi dièsé*; *sol bémolisé*, enharmonique de *fa dièsé; la naturel*, enharmonique de *sol doublement dièsé*, et *si bémolisé*, enharmonique de *la dièsé*.

MNÉMONIQUE. TOTAL FORMÉ PAR LES ARMURES DES GAMMES ENHARMONIQUES L'UNE A L'AUTRE.

470. — On remarquera que :

Le total formé par l'addition des armures de deux gammes enharmoniques l'une à l'autre forme toujours le nombre douze.

Ainsi, dans la gamme majeure de *Si*, il y a *cinq dièses* et dans la gamme majeure de *Do bémolisé*, *sept bémols*. ($5 + 7 = 12$.)

Dans la gamme majeure de *Fa dièse* il y a *six dièses* et dans la gamme majeure de *Sol bémolisé*, *six bémols*. ($6 + 6 = 12$.)

Dans la gamme majeure de *Do dièse* il y a *sept dièses* et dans la gamme majeure de *Ré bémolisé*, *cinq bémols*. ($7 + 5 = 12$.)

471. — Il en est, naturellement, de même pour les tonalités mineures enharmoniques, puisque celles-ci sont relatives des six gammes majeures et possèdent la même armure.

Dans une prochaine leçon, nous étudierons les gammes chromatiques, mais auparavant nous compléterons l'étude du système tonal par une leçon sur les *intervalles contenus dans les gammes diatoniques appartenant aux deux modes*, (*majeur et mineur sous ses diverses formes*).



41e LEÇON :

Intervalles contenus dans les gammes diatoniques appartenant aux deux modes, (le majeur et le mineur sous ses diverses formes).

472. — Après avoir comparé les intervalles basés sur la tonique des gammes appartenant aux deux modes, nous devons étudier les *intervalles contenus dans ces gammes, (mode majeur et mode mineur sous ses diverses formes), et basés sur chacun de leurs degrés.*

473. — Cette étude a une grande utilité au point de vue tonal et modal car **Certains intervalles ne se rencontrent que sur tel ou tel degré et d'autres n'existent que dans un mode ou dans une forme particulière d'un mode.**

474. — Dans la *gamme diatonique appartenant au mode majeur* (1) :

La *seconde mineure* se place sur les troisième et septième degrés* (2) ;

La *seconde majeure*, sur les premier, second, quatrième, cinquième et sixième degrés (3) ;

La *tierce mineure* se place sur les second, troisième, sixième et septième degrés (4) ;

La *tierce majeure*, sur les premier, quatrième et cinquième degrés (5) ;

La *quarte juste* se place sur les premier, second, troisième, cinquième, sixième et septième degrés ;

La *quarte augmentée*, sur le quatrième degré ;

La *quinte juste* se place sur les premier, second, troisième, quatrième, cinquième et sixième degrés ;

77e TABLEAU
Voir pl. XLI.

(1) Commencer le tableau. Le diviser en deux au moyen de la ligne verticale pointillée. Ecrire sur la gauche, sur la quatrième portée : « Intervalles placés sur chacun des degrés de la gamme majeure. (Ton de Do) ».

(2) Commencer l'exemple 1. Ecrire au-dessus de la troisième portée : « Secondes ». Tracer la petite accolade, la clé de sol et les six petites lignes verticales pointillées. Ecrire ensuite : « min. » dans le quatrième interligne et au commencement de la portée, puis écrire sur la portée *mi, fa* et *si, do*, dans les troisième et septième divisions formées par les petites lignes verticales pointillées. La note la plus grave de l'intervalle énoncé sera tracée en ronde, la seconde en note pleine. Toutes deux seront reliées par une petite ligne courbe pointillée.

(3) Terminer l'exemple 1. Ecrire : « maj. » dans le premier interligne de la troisième portée, puis écrire les secondes majeures dans les première, seconde, quatrième, cinquième et sixième divisions. Observer que les secondes de nature différentes sont placées à des octaves diverses.

Les plus grands intervalles seront toujours placés dans les octaves in-

* Ou, ce qui revient au même, entre les troisième et quatrième degrés et entre les septième et huitième degrés.

La *quinte diminuée*, sur le septième degré;

La *sixte mineure* se place sur les troisième, sixième et septième degrés;

La *sixte majeure*, sur les premier, second, quatrième et cinquième degrés;

La *septième mineure* se place sur les second, troisième, cinquième, sixième et septième degrés;

La *septième majeure*, sur les premier et quatrième degrés;

L'*octave juste*, sur tous les degrés [6].

475. — Dans la *gamme mineure de forme instrumentale* [7] :

La *seconde mineure* se place sur les second, cinquième et septième degrés;

La *seconde majeure*, sur les premier, troisième et quatrième degrés;

La *seconde augmentée*, sur le sixième degré;

La *tierce mineure* se place sur les premier, second, quatrième et septième degrés;

La *tierce majeure*, sur les troisième, cinquième et sixième degrés;

La *quarte diminuée* se place sur le septième degré;

La *quarte juste*, sur les premier, second, troisième et cinquième degrés;

La *quarte augmentée*, sur les quatrième et sixième degrés;

La *quinte diminuée* se place sur les second et septième degrés;

La *quinte juste*, sur les premier, quatrième, cinquième et sixième degrés;

La *quinte augmentée*, sur le troisième degré;

La *sixte mineure* se place sur les premier, cinquième et septième degrés;

La *sixte majeure*, sur les second, troisième, quatrième et sixième degrés;

La *septième diminuée* se place sur le septième degré;

La *septième mineure*, sur les second, quatrième et cinquième degrés;

La *septième majeure*, sur les premier, troisième et sixième degrés;

L'*octave juste*, sur tous les degrés [8].

476. — Dans la *gamme appartenant au mode mineur et à la forme vocale* nous devons étudier séparément la gamme ascendante et la gamme descendante, celles-ci n'étant pas semblables.

Dans la *gamme mineure ascendante de forme vocale* [9] :

La *seconde mineure* se place sur les second et septième degrés;

La *seconde majeure*, sur les premier, troisième, quatrième, cinquième et sixième degrés;

férieures, les plus petits dans les octaves aiguës.

Tous les autres exemples seront faits de cette manière, mais dans ceux se rapportant à la gamme mineure, lorsqu'un intervalle aura trois qualifications, on écrira audessous de la portée la qualification se rapportant à l'intervalle le plus grand. Les autres seront placés comme dans l'exemple donné ici de manière que les notes graves des intervalles augmentés seront placées à l'octave inférieure des notes graves des mêmes intervalles majeurs ou justes, tandis que les notes graves des intervalles mineurs ou diminués seront placés à l'octave supérieure.

[4] Commencer l'exemple 2 et le faire tout en l'expliquant.

[5] Terminer l'exemple 2. Continuer de même pour tous les exemples suivants. A partir de l'intervalle de quinte placer les exemples à droite sur le tableau.

[6] Questionner les élèves puis effacer le 77e tableau.

78e TABLEAU
Voir pl. XLI.

[7] Écrire le 78e tableau à mesure qu'on l'explique, comme on a écrit le tableau précédent.

[8] Questionner les élèves puis effacer le 78e tableau.

79e TABLEAU
Voir pl. XLII.

[9] Commencer le 79e tableau et l'écrire à mesure qu'on l'explique.

La *tierce mineure* se place sur les premier, second, sixième et septième degrés ;

La *tierce majeure*, sur les troisième, quatrième et cinquième degrés ;

La *quarte diminuée* se place sur le septième degré ;

La *quarte juste*, sur les premier, second, cinquième et sixième degrés ;

La *quarte augmentée*, sur les troisième et quatrième degrés ;

La *quinte diminuée* se place sur les sixième et septième degrés ;

La *quinte juste*, sur les premier, second, quatrième et cinquième degrés ;

La *quinte augmentée*, sur le troisième degré ;

La *sixte mineure* se place sur les cinquième, sixième et septième degrés ;

La *sixte majeure*, sur les premier, second, troisième et quatrième degrés ;

La *septième mineure* se place sur les second, quatrième, cinquième, sixième et septième degrés ;

La *septième majeure*, sur les premier et troisième degrés [10] ;

L'*octave juste* sur tous les degrés.

(10) Questionner les élèves puis effacer le 79e tableau.

80e TABLEAU Voir pl. XLII.

(11) Commencer le 80e tableau et l'écrire à mesure qu'on l'explique.

477. — Dans la *gamme mineure descendante, de forme vocale*, en considérant tous les *intervalles* comme *descendants* [11] :

La *seconde mineure* se place sur les sixième et troisième degrés * ;

La *seconde majeure*, sur les huitième, septième, cinquième, quatrième et second degrés ;

La *tierce mineure* se place sur les septième, sixième, quatrième et troisième degrés ;

La *tierce majeure*, sur les huitième, cinquième et second degrés ;

La *quarte juste* se place sur les huitième, septième, sixième, cinquième, quatrième et troisième degrés ;

La *quarte augmentée*, sur le second degré ;

La *quinte diminuée* se place sur le sixième degré ;

La *quinte juste*, sur les huitième, septième, cinquième, quatrième, troisième et second degrés ;

La *sixte mineure* se place sur les septième, sixième et troisième degrés ;

La *sixte majeure*, sur les huitième, cinquième, quatrième et second degrés ;

La *septième mineure*, sur les huitième, septième, sixième, quatrième et troisième degrés ;

La *septième majeure*, sur les cinquième et second degrés ;

L'*octave juste*, sur tous les degrés [12].

(12) Questionner les élèves.

478. — Ces faits donnent lieu à quelques considérations générales. *CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.*

1° Dans notre système tonal moderne, les intervalles de seconde et de tierce

* Ou, ce qui revient au même, entre les sixième et cinquième degrés et entre les troisième et second degrés.

mineure et majeure et leurs renversements, (les septième et sixte, majeure et mineure) ; les intervalles de quarte juste et augmentée et leurs renversements, (les quintes, juste et diminuée) ; enfin l'intervalle d'octave juste, se rencontrent dans les gammes appartenant aux deux modes, (le majeur et le mineur sous ses diverses formes).

479. — 2° L'intervalle de quarte diminuée et son renversement, (la quinte augmentée), ne se rencontrent que dans la gamme mineure de forme instrumentale et dans la gamme mineure ascendante de forme vocale.

480. — 3° L'intervalle de seconde augmentée et son renversement, (la septième diminuée), appartiennent exclusivement au mode mineur de forme instrumentale.

481. — 4° Un intervalle contenu un certain nombre de fois dans les gammes appartenant aux deux modes sera naturellement, (s'il est placé entre deux notes données), contenu une fois dans autant de gammes diverses.

Exemple : L'intervalle de seconde mineure se place sur les second et septième degrés de la *gamme majeure*. Un même intervalle de seconde mineure, soit : *mi-fa*, pourra donc appartenir à deux gammes majeures différentes, selon qu'il sera placé :

1° Sur le troisième degré, (en Do majeur)*;

2° Sur le septième degré, (en Fa majeur).

Ce même intervalle, (*mi-fa*), peut être placé sur les second, cinquième et septième degrés de la *gamme mineure de forme instrumentale*. Il pourra donc appartenir à trois gammes mineures diverses et se trouver placé :

1° Sur le second degré, (en Ré mineur) ;

2° Sur le cinquième degré, (en La mineur) ;

3° Sur le septième degré, (en Fa mineur).

Dans la *gamme mineure de forme vocale* (*ascendante*) nous le trouverons :

1° Sur le second degré, (en Ré mineur), ton déjà cité, la place du premier demi-ton ne variant pas dans les gammes mineures de formes diverses ;

2° Sur le septième degré, (en Fa mineur), ton déjà cité aussi, le troisième demi-ton de la gamme mineure de forme instrumentale étant le même que le second demi-ton de la gamme mineure ascendante de forme vocale.

Dans la *gamme mineure de forme vocale* (*descendante*) nous le trouverons :

1° Entre les sixième et cinquième degrés, (*fa-mi*), de la gamme de La mineur, (ton déjà cité), le second demi-ton de la forme instrumentale correspondant au premier demi-ton descendant de la forme vocale descendante ;

2° Entre les troisième et second degrés, (*fa-mi*), de la gamme de Ré mi-

* On dit « en Do majeur » par élision et pour « dans le ton de Do appartenant au mode majeur ».

neur, (ton déjà cité), le premier demi-ton des gammes mineures, correspondant au second demi-ton descendant, de la gamme vocale descendante.

Dans la prochaine leçon, nous étudierons les gammes chromatiques appartenant aux deux modes, (majeur et mineur).



42e LEÇON :

Les gammes chromatiques.

482. — Dans les précédentes leçons, nous nous sommes occupés des *gammes diatoniques*, c'est-à-dire des gammes dont les degrés, procédant par mouvement conjoint, sont espacés entre eux par des tons ou par des demi-tons diatoniques.

Nous allons commencer l'étude de la *gamme chromatique.*

LA GAMME CHROMATIQUE.

483. — On appelle gamme chromatique* une série de sons se succédant par mouvements conjoints et procédant par demi-tons diatoniques ou chromatiques.

484. — Toute gamme diatonique peut être transformée en gamme chromatique.

Pour cela, il suffit de placer entre les degrés espacés entre eux par un ton, le son altéré qui partagera cet intervalle en deux demi-tons.

RÈGLE GÉNÉRALE POUR LA FORMATION DES GAMMES CHROMATIQUES.

485. — Pour la formation des *gammes chromatiques*, il existe des règles que nous allons énoncer.

A priori, pour obtenir une gamme chromatique ascendante, on se sert des accidents ascendants et pour en former une descendante, des accidents descendants mais il existe des exceptions.

Nous allons étudier ces règles en formant des *gammes chromatiques* appartenant aux deux modes.

MANIÈRE DE FORMER UNE GAMME CHROMATIQUE APPARTENANT AU MODE MAJEUR.

486. — Pour former une gamme chromatique ascendante appartenant au mode majeur, on écrit d'abord une gamme diatonique ascendante appartenant à ce mode, puis on place entre tous les degrés espacés entre eux par un ton, le son intermédiaire, (note altérée au moyen de l'accident ascendant). Cependant le ton placé entre les sixième et septième degrés sera différemment divisé, le sixième degré de la gamme majeure ne devant pas être altéré au moyen de l'accident ascendant.

Le son intermédiaire entre les sixième et septième degrés sera donc le septième degré altéré au moyen de l'accident descendant.

Soit : après avoir écrit la *gamme majeure ascendante de Do* (1), on place, entre *do* et *ré* (2), *do dièsé* (3) ; entre *ré* et *mi*, *ré dièsé;* entre *fa* et *sol*, *fa dièsé ;* entre *sol* et *la*, *sol dièsé* et entre *la* et *si*, *si bémolisé.*

81e TABLEAU
Voir pl. XLIII.

(1) Ecrire en haut du tableau : « Gammes chromatiques ».
Tracer la petite accolade et la clé de sol au commencement de la portée supérieure. Ecrire au-dessus de la portée : « Mode majeur. Gamme chromatique dans le ton de Do ».

* On pourrait dire que la *gamme chromatique* est générée par la série des sons harmoniques aigus, (ceux de la cinquième octave supérieure du son générateur).

487. — Pour former une gamme chromatique descendante appartenant au mode majeur, on écrit d'abord une gamme diatonique descendante appartenant à ce mode, puis on place entre tous les degrés espacés entre eux par un ton, le son intermédiaire, (note altérée au moyen de l'accident descendant). Cependant le ton placé entre les cinquième et quatrième degrés sera différemment divisé, le cinquième degré de la gamme majeure ne devant pas être altéré au moyen de l'accident descendant.

Ecrire la gamme de Do majeur en ayant soin d'espacer du double les degrés séparés par un *ton*.

(2) Désigner ces notes.

(3) Ecrire la note *do dièsé* entre les notes *do* et *ré*. (Les notes altérées doivent être pleines). Continuer ainsi pour tracer la suite de la gamme chromatique majeure ascendante.

Procéder de même pour les trois autres gammes.

Le son intermédiaire entre les cinquième et quatrième degrés sera donc le quatrième degré altéré au moyen de l'accident ascendant.

Soit : après avoir écrit la *gamme majeure descendante de Do*, on place, entre *si* et *la*, *si bémolisé;* entre *la* et *sol*, *la bémolisé;* entre *sol* et *fa*, *fa diésé;* entre *mi* et *ré*, *mi bémolisé* et entre *ré* et *do*, *ré bémolisé*.

MANIÈRE DE FORMER UNE GAMME CHROMATIQUE APPARTENANT AU MODE MINEUR.

488. — Pour former une gamme chromatique ascendante appartenant au mode mineur, on écrit d'abord une gamme diatonique, (inaltérée), ascendante, appartenant à ce mode; puis on place entre tous les degrés, espacés entre eux par un ton, le son intermédiaire, (note altérée au moyen de l'accident ascendant). Cependant le ton placé entre les premier et second degrés sera différemment divisé, le premier degré de la gamme mineure ne devant pas être altéré au moyen de l'accident ascendant.

Le son intermédiaire entre le premier et le second degrés sera donc le second degré altéré au moyen de l'accident descendant.

Soit : après avoir écrit la *gamme mineure (inaltérée) ascendante de La*, on place, entre *la* et *si*, *si bémolisé;* entre *do* et *ré*, *do diésé;* entre *ré* et *mi*, *ré diésé;* entre *fa* et *sol*, *fa diésé* et entre *sol* et *la*, *sol diésé*.

489. — Pour former une gamme chromatique descendante appartenant au mode mineur, on écrit d'abord la gamme diatonique (inaltérée), descendante, appartenant à ce mode, puis on place entre tous les degrés, espacés entre eux par un ton, le son intermédiaire, (note altérée au moyen de l'accident descendant). Cependant les tons placés entre les huitième et septième degrés et entre les septième et sixième degrés, seront différemment divisés, le huitième degré, (octave du premier degré) et le septième degré de la gamme mineure ne devant pas être altérés au moyen de l'accident descendant.

Les sons intermédiaires entre les huitième et septième degrés et entre les septième et sixième degrés seront donc les septième et sixième degrés, altérés au moyen de l'accident ascendant.

Soit : après avoir écrit la *gamme mineure inaltérée descendante de La* on place, entre *la* et *sol*, *sol diésé;* entre *sol* et *fa*, *fa diésé;* entre *mi* et *ré*, *mi bémolisé;* entre *ré* et *do*, *ré bémolisé*; entre *si* et *la*, *si bémolisé*.

REMARQUES.

490. — On remarquera que :

1° Les notes altérées formant exception dans les gammes chromatiques

sont les mêmes dans les deux gammes relatives.

Ainsi, la note *La* (4) *ne peut être altérée au moyen de l'accident ascendant dans les gammes chromatiques ascendantes appartenant aux deux tonalités de Do majeur et de La mineur. La note Sol ne peut être altérée au moyen de l'accident descendant dans les gammes chromatiques appartenant à ces mêmes tonalités.*

(4) Désigner cette note dans les deux gammes chromatiques ascendantes. Procéder de même pour les autres notes nommées ensuite.

491. — **2° La tonique de la gamme mineure descendante ne peut être altérée au moyen de l'accident descendant, parce que l'on a coutume d'altérer son septième degré au moyen d'un accident ascendant, le transformant en note sensible.**

Ainsi la note *La ne peut être altérée au moyen de l'accident descendant dans la gamme chromatique appartenant à la gamme mineure de La.*

TONALITÉS VOISINES.

492. — **3° Les accidents dont on se sert pour former les gammes chromatiques appartiennent toujours à des tonalités voisines du ton principal, c'est-à-dire à des tonalités possédant la même armure ou ne contenant qu'une altération tonale en plus ou en moins à l'armure de la clé.**

493. — Ainsi, dans la *gamme chromatique ascendante* appartenant au *ton majeur de Do* (5) :

Do diésé (6) appartient au *ton mineur de Ré*, voisin du *ton majeur de Do*, parce qu'il ne possède qu'*un bémol*, *si*, à l'armure.

(5) Désigner cette gamme sur le tableau.

(6) Désigner cette note et continuer de même pour les notes nommées ensuite.

Ré diésé appartient au *ton mineur de Mi*, voisin du *ton majeur de Do*, parce qu'il ne possède qu'*un dièse : fa*, à l'armure.

Fa diésé appartient au *ton majeur de Sol* et au *ton mineur de Mi*, voisins du *ton majeur* de *Do*, parce qu'ils ne possèdent qu'*un dièse : fa*, à l'armure.

Sol diésé appartient au *ton relatif* du *ton majeur de Do*, le *ton mineur de La* dont il est le *septième degré altéré* devenu *note sensible*.

*Si bémolisé** appartient au *ton majeur de Fa* et au *ton mineur de Ré* voisins du *ton majeur* de *Do*, parce qu'ils ne possèdent qu'*un bémol : si*, à l'armure.

494. — *Dans la gamme chromatique descendante appartenant au ton majeur de Do*, *si bémolisé* appartient au *ton majeur de Fa* et au *ton mineur de Ré* déjà nommés.

La bémolisé pourrait paraître plus éloigné mais

495. — **Une convention tonale et harmonique permet d'altérer au moyen de l'accident descendant le sixième degré des gammes majeures, sans impliquer aucune impression de changement de mode.**

Le *mode majeur* se trouve ainsi ne posséder qu'*une note modale*, le *troisième degré*.

La bémolisé appartient donc au *ton majeur de Do*.

* On doit remarquer que le 6e harmonique supérieur du son générateur : Do, est précisément la note Si bémolisé $\left(\frac{1}{7}\right)$. Le 12e harmonique, $\left(\frac{1}{13}\right)$, est aussi un Si bémolisé.

Fa dièsé appartient au *ton majeur de Sol* et au *ton mineur de Mi*, déjà nommés.

Mi bémolisé appartient, (de par la règle ci-dessus énoncée), au *ton majeur de Sol; Ré bémolisé* appartient, (pour la même raison), au *ton majeur de Fa.*

496. — Les mêmes observations sont applicables à la *gamme chromatique appartenant au ton mineur de La, ton relatif* du *ton majeur de Do*, possédant la *même armure* et ayant conséquemment les *mêmes tons voisins*.

497. — Une seule note, rappelons-le, demande une explication particulière c'est le *septième degré* de la *gamme mineure chromatique descendante* (7).

Cette note *altérée* au moyen d'un *accident ascendant* est le *septième degré devenu note sensible*. Pour cette raison le *septième degré est invariablement altéré au moyen de l'accident ascendant dans les gammes chromatiques, ascendante et descendante, appartenant au mode mineur.*

(7) Désigner cette note sur le tableau.

COMPOSITION DES GAMMES CHROMATIQUES.

498. — **La gamme chromatique, ascendante et descendante, à quelque mode qu'elle appartienne, contient toujours les sept notes naturelles de la gamme diatonique plus cinq notes altérées formant, par leur succession, sept demi-tons diatoniques et cinq demi-tons chromatiques, soit douze demi-tons.**

499. — Dans la *gamme chromatique ascendante* appartenant au *ton majeur de Do* (8), le premier *demi-ton diatonique* est placé entre les notes *do dièsé* et *ré* (9); le second entre *ré dièsé* et *mi*; le troisième entre *mi* et *fa;* le quatrième entre *fa dièsé* et *sol;* le cinquième entre *sol dièsé* et *la*; le sixième entre *la* et *si bémolisé* et le septième entre *si* et *do* (10).

Dans la *même gamme* le premier *demi-ton chromatique* est placé entre *do* et *do dièsé*; le second entre *ré* et *ré dièsé;* le troisième entre *fa* et *fa dièsé;* le quatrième entre *sol* et *sol dièsé* et le cinquième entre *si bémolisé* et *si naturel.*

(8) Désigner cette gamme.

(9) Tracer une ligne courbe pointillée au-dessus de ces deux notes. Ecrire le chiffre 1 sous la ligne courbe. Agir de même pour indiquer les demi-tons suivants. Pour les demi-tons chromatiques tracer les lignes courbes pointillées au-dessous des notes désignées.

(10) Ecrire : « 7 demi-tons diatoniques » au commencement de la quatrième portée. Placer ensuite au fur et à mesure qu'on les expliquera, les indications correspondantes relatives aux demi-tons chromatiques, puis, au commencement de la quatrième portée, « 5 demi-tons chromatiques ». Agir de même pour les gammes chromatiques suivantes.

500. — Dans la *gamme chromatique descendante* appartenant au *ton majeur de Do*, le premier *demi-ton diatonique* est placé entre les notes *do* et *si;* le second entre les notes *si bémolisé* et *la;* le troisième entre les notes *la bémolisé* et *sol;* le quatrième entre les notes *sol* et *fa dièsé;* le cinquième entre les notes *fa naturel* et *mi;* le sixième entre les notes *mi bémolisé* et *ré* et le septième entre les notes *ré bémolisé* et *do.*

Dans la *même gamme* le premier *demi-ton chromatique* est placé entre *si* et *si bémolisé;* le second entre *la* et *la bémolisé;* le troisième entre *fa dièsé* et

fa naturel; le quatrième entre *mi* et *mi bémolisé* et le cinquième entre *ré* et *ré bémolisé.*

501. — Dans la *gamme chromatique ascendante* appartenant au *ton mineur de La*, le premier *demi-ton diatonique* est placé entre *la* et *si bémolisé;* le second entre *si naturel* et *do;* le troisième entre *do diésé* et *ré;* le quatrième entre *ré diésé* et *mi;* le cinquième entre *mi* et *fa;* le sixième entre *fa diésé* et *sol* et le septième entre *sol diésé* et *la.*

Dans la *même gamme* le premier *demi-ton chromatique* est placé entre *si bémolisé* et *si naturel;* le second entre *do* et *do diésé;* le troisième entre *ré* et *ré diésé;* le quatrième entre *fa* et *fa diésé* et le cinquième entre *sol* et *sol diésé.*

502. — Enfin, dans la *gamme chromatique descendante* appartenant au *ton mineur de La*, le premier *demi-ton diatonique* est placé entre *la* et *sol diésé;* le second entre *sol naturel* et *fa diésé;* le troisième entre *fa naturel* et *mi;* le quatrième entre *mi bémolisé* et *ré;* le cinquième entre *ré bémolisé* et *do;* le sixième entre le *do* et *si* et le septième entre *si bémolisé* et *la.*

Dans la *même gamme* le premier *demi-ton chromatique* est placé entre *sol diésé* et *sol naturel;* le second entre *fa diésé* et *fa naturel;* le troisième entre *mi* et *mi bémolisé;* le quatrième entre *ré* et *ré bémolisé* et le cinquième entre *si* et *si bémolisé.*

LES GAMMES CHROMATIQUES ET L'ACCORD TEMPÉRÉ.

503. — Ces diverses manières d'écrire la *gamme chromatique* n'ont une véritable importance que lorsqu'elles s'appliquent à la musique composée pour les instruments sur lesquels l'exécutant forme lui-même le son; (le *violon* par exemple ou la *voix*), les *demi-tons* qui séparent le *ton* n'étant pas égaux en ce cas, (*enharmonie imparfaite*).

504. — Dans la musique écrite pour les instruments soumis au tempérament on se sert, le plus souvent exclusivement, de l'accident ascendant dans les gammes chromatiques ascendantes et de l'accident descendant dans les descendantes et ceci parce que, qu'on écrive Si bémolisé ou La diésé [11] on exécutera toujours ces notes sur la même touche au piano ou à l'orgue et sur la même corde sur la Harpe chromatique.

[11] Montrer cette note dans la gamme chromatique ascendante appartenant au ton majeur de Do.

(Sur la Harpe à double mouvement, les *gammes chromatiques* sont impraticables.)

505. — Avant de terminer cette leçon je ferai encore remarquer que les *accidents ascendants* ou *descendants* contenus dans les *gammes chromatiques* n'impliquent jamais une sensation de changement de tonalité ou de mode.*

Ce changement, nommé *modulation*, fera l'objet de la prochaine leçon.

* En Harmonie on leur donne souvent le nom d'*Altérations chromatiques* pour les distinguer des altérations accidentelles amenant la modulation, (celles-ci étant les altérations constitutives des diverses tonalités par lesquelles passe un morceau de musique, en modulant. Voir la 43e leçon).

43e LEÇON :

La modulation. — Les divers genres de modulation.

506. — Pour terminer l'étude du système tonal moderne il nous reste à parler de la *Modulation* et la *Transposition*. *LA MODULATION.*

En musique on nomme Modulation tout changement de ton ou de mode survenant pendant le cours d'un morceau.

507. — **La Modulation s'opère au moment où l'on fait entendre un ou plusieurs sons n'appartenant pas à la tonalité que l'on quitte et faisant partie de celle dans laquelle on va se trouver. (Ces sons prennent le nom de : sons différentiels.)** *SONS DIFFÉRENTIELS.*

508. — En *harmonie* on fait alors, en général, une *cadence*, ou une *demi-cadence*, dans le ton nouveau ; d'où le nom : *Modulation* *. *LA MODULATION HARMONIQUE.*

Ces « Cadences » sont formées par la résolution d'un accord ayant la *Dominante* pour *note fondamentale.*

509. — La *Modulation* définitive est généralement précédée d'une « période de transition » durant laquelle on fait entendre le, ou les « sons communs » aux deux tonalités. *SONS COMMUNS. TRANSITION.*

Ces sons servent à établir entre celles-ci une sorte d'équivoque et la transition a pour but, et résultat, d'adoucir la *Modulation.*

510. — Mais revenons, pour l'instant, à la *Modulation* purement *mélodique*. *LA MODULATION MÉLODIQUE.*

En voici quelques exemples :

Si l'on veut moduler de *do majeur* en *fa majeur*, on fait entendre le *son différentiel : si bémolisé*, *sous-dominante* du ton de *fa majeur.*

L'impression tonale de *do majeur* sera alors détruite et l'on aura établi celle du *ton majeur de fa.*

Si, au contraire on voulait moduler de *fa majeur* en *do majeur*, on ferait entendre la note *si naturel*, *note sensible* du *ton majeur de do***.

* De *Moduler;* du latin : *Modulari,* mesurer, marquer la cadence et de *Modus* : mesure, mélodie, manière, etc.

** Il est bien entendu que ces notes doivent non seulement être entendues mais encore se résoudre d'après certaines lois tonales et harmoniques. Il y a cependant des exceptions à cette *loi des résolutions* de degrés. On étudiera plus tard ces règles dans les Traités d'Harmonie.

DEGRÉS AMENANT LE PLUS SOUVENT LA MODULATION.

511. — C'est, le plus souvent, par la *note sensible* ou par la *sous-dominante* que s'opèrent les *Modulations* et, (de même que pour l'enchaînement des gammes majeures), la modulation a lieu généralement :

1° *Par la note sensible*, si l'on va dans un ton contenant moins de bémols ou plus de dièses que le ton primitif*;

2° *Par la sous-dominante* lorsqu'on va dans une tonalité contenant moins de dièses ou plus de bémols.

Cela est, du reste, tout naturel si l'on se souvient du mode d'enchaînement des gammes diatoniques.

512. — Le *deuxième* et le *sixième degrés* viennent s'unir au *quatrième* et au *septième degrés* pour former les *Modulations*.

513. — Enfin tous les degrés peuvent concourir à la *Modulation*, lorsque celle-ci a lieu dans une *tonalité éloignée*, (contenant beaucoup plus ou beaucoup moins d'altérations tonales que la tonalité primitive ou encore appartenant à un autre ordre).

MODULATION ENTRE TONS VOISINS.

514. — On nomme « Modulation entre tons voisins », toute Modulation ayant lieu entre deux tonalités ayant la même armure ou ne possédant qu'une altération différentielle à l'armure de la clé.

Exemple. — En *do majeur*, il n'y a rien à la clé, en *fa majeur* il y a un bémol, *si*. Les deux tonalités sont voisines.

Si l'on va de l'une dans l'autre on fait une modulation dans un *ton voisin*.

MODULATION ENTRE TONS ÉLOIGNÉS.

515. — La Modulation effectuée entre deux tonalités possédant plus d'une altération tonale différentielle à l'armure prend le nom de « Modulation entre tons éloignés ».

Exemple — En *do majeur*, il n'y a rien à la clé, en *la majeur*, il y a *trois dièses : fa, do, sol*. Trois altérations tonales forment donc la différence entre les deux tonalités. Celles-ci sont dites : *éloignées* et la modulation opérée entre elles est une : *Modulation entre tons éloignés*.

MODULATION PASSAGÈRE.

516. — Lorsque la Modulation dure peu, on l'indique en plaçant des accidents devant les notes qui doivent être altérées, (notes modulantes). Ce changement de tonalité se nomme : « Modulation passagère ».

MODULATION PERSISTANTE.

517. — Lorsqu'au contraire, la Modulation s'établit pour un temps plus long, il est d'usage de changer l'armure de la clé. On dit alors qu'il y a « Modulation persistante ».

EXEMPLES DE MODULATIONS PASSAGÈRES.

518. — Nous empruntons quelques exemples de modulations passagères à la *Romance de Chérubin* des « *Noces de Figaro* » de Mozart.

---

* Cependant l'altération ascendante du 5e degré d'un ton majeur peut amener une simple modulation au ton mineur relatif.

Laissant de côté le commencement du morceau qui n'a pas d'intérêt au point de vue spécial auquel nous nous plaçons, (*modulation*) nous commencerons l'analyse à la 11e mesure (1) de la partie vocale.

Le morceau est en *si bémol majeur* (2).

Dans les deux premières mesures* de l'exemple (3) on reste dans le ton principal. C'est la terminaison d'une phrase.

Dans les quatre mesures suivantes (4) on module en *fa majeur*, au moyen d'un *bécarre* placé devant la note *mi* (5), qui, perdant sa qualité de *sous-dominante* du ton de *si bémol*, devient *note sensible* du ton de *fa majeur* (6).

Deux mesures après (7) on est en *ré mineur*. Le *mi naturel* est devenu *sus-tonique* (8) et l'harmonie, c'est-à-dire les parties d'orchestre accompagnant la mélodie, fait entendre un *do dièsé* (9), *note sensible* du *ton mineur de ré*.

Les deux mesures suivantes (10) passent en *do majeur* au moyen de *bécarres* placés devant les notes : *do* (11), *si* et *mi*, devenues *tonique* (12) *note-sensible* et *médiante* de la *tonalité majeure de do*. (La note *mi naturel* (13) est entendue dans l'accompagnement).

Enfin les quatre mesures qui viennent après (14) modulent encore en *fa majeur*. Le *mi*, restant *naturel* au moyen du *bécarre*, redevient *note sensible* (15) et le *si bémolisé* perd sa qualité de *note sensible* du *ton de do* pour redevenir *sous-dominante* de la *tonalité majeure de fa* (16).

Cet exemple suffira pour faire comprendre la manière dont s'opèrent les *modulations passagères*.

REMARQUES.

519. — On remarquera que *toutes les modulations contenues dans l'exemple donné* (17) *ont lieu entre tons voisins*. On passe d'abord de *si bémol majeur* (18), (armure : *deux bémols*) en *fa majeur*, (armure : *un bémol*) ; puis, de ce ton, en *ré mineur*, (même armure) : de *ré mineur* en *do majeur*, (rien à l'armure), et de *do majeur* en *fa majeur*, (armure : *un bémol*).

82e TABLEAU
Voir pl. XLIII.

(1) Commencer l'exemple 1. Ecrire en haut du tableau : « Exemples de modulations passagères (tirés des « *Noces de Figaro* ». Mozart) ». Tracer la petite accolade, la clé, l'armure et le chiffre indicateur. (Ecrire ce dernier entre deux parenthèses.)

(2) Ecrire : « si ♭ maj. » au-dessus de l'armure.

(3) Les chanter en les désignant sur le tableau.

(4) Les écrire et séparer les indications relatives à la nouvelle tonalité au moyen de lignes pointillées placées au-dessus des portées.

(5) Désigner cette note.

(6) Ecrire : « N-S » au-dessus de la note *mi* ♮ et écrire au-dessus de ces quatre mesures : « Mod. : en fa maj. ».

(7) Ecrire ces deux mesures.

(8) Ecrire : « S-T » au-dessus de la note *mi* ♮.

(9) Ecrire la note *do* ♯ au-dessous de la note *mi* ♮ dans la première mesure de la modulation en *ré min.* et « N-S » à côté de la note de *do* ♯. Ecrire au-dessus des deux mesures : « Mod. : en ré min. ».

(10) Les écrire.

(11) Désigner ces notes en les nommant.

(12) Ecrire les indications relatives à ces notes au-dessus de celles-ci.

(13) Désigner cette note placée au-dessous de la note *do* dans la dernière mesure de la modulation. Ecrire « Mod. : en do maj. » au-dessus de ces deux dernières mesures.

(14) Ecrire le fragment.

(15) Ecrire : « N-S » au-dessus de cette note et « Mod. : en fa majeur » au-dessus des quatre mesures.

(16) Ecrire : « S-D » au-dessus de la note *si* ♭ et terminer l'ex. 1.

(17) Le désigner.

(18) Désigner les modulations à mesure qu'on en parlera.

* Voir la signification de ce mot dans la 46e leçon, (4e partie).

On constatera, cependant que, lorsqu'on se trouve en *do majeur* [19], on est dans une tonalité éloignée du ton primitif, (*si bémol majeur*, armure : *deux bémols*).

[19] Désigner cette modulation.

520. — Cet exemple prouve donc que, tout en ne modulant qu'entre *tons voisins*, on peut, à un moment donné, se trouver dans une *tonalité éloignée* de la principale.

EXEMPLE DE MODULATION PERSISTANTE.

521. — Tirons, à présent, de la romance de F. Schubert : « *La Rose* » un exemple de *modulation persistante* [20].

Le ton principal est *sol majeur* [21], mais dans les premières mesures de l'exemple, (les dernières appartenant au ton de *sol majeur* dans le morceau), le *sixième degré*, *mi*, a été *altéré en descendant* au moyen d'un *bémol* [22].

[20] Ecrire au-dessus de la première portée : « Exemple de modulation persistante, (tiré de la romance « *La Rose* », F. Schubert) ». Tracer la petite accolade, la clé de sol et le chiffre indicateur sur la quatrième portée.

[21] Ecrire l'armure puis « sol maj. » au-dessous de la portée, et enfin le fragment en entier.

[22] Désigner la note *mi* ♭.

522. — Cette altération accidentelle est chromatique et, par conséquent, n'implique pas modulation. (Nous savons que l'altération descendante du sixième degré est admise dans la tonalité majeure, à laquelle elle n'enlève aucun caractère modal.)

Cependant, ici, elle prépare bien la *Modulation au mode mineur* qui va s'effectuer et forme un équivoque, une « transition » entre les deux tonalités de *sol majeur* et de *sol mineur*.

523. — La *modulation persistante* qui a lieu en *sol mineur* [23] est précédée d'un *changement d'armure* [24]. Celui-ci a lieu au moyen d'un *bécarre*, effaçant l'altération tonale, (*fa dièsé*), du *ton majeur de sol*, et précédant l'armure du ton de *sol mineur*, (*deux bémols : si, mi*), placés après le *bécarre*.

[23] Ecrire : « Mod. : en sol min. ».

[24] Désigner ce changement d'armure.

Le tout est précédé d'une double barre de séparation *.

La *modulation persistante* est donc établie et le *ton principal* du morceau est alors *sol mineur*.

REMARQUE RELATIVE A L'IMPORTANCE TONALE DE LA DOMINANTE.

524. — Avant de terminer je dois faire observer que si les *modulations* semblent être amenées par l'altération d'un ou de plusieurs degrés du ton que l'on quitte, elles sont, en réalité, établies par une *harmonie* basée sur un accord ayant une *dominante*, (*cinquième degré*), pour *note fondamentale* (ou *son générateur* **). Ce sont les *harmoniques* de cette *dominante* qui, souvent placés à la *partie mélodique*, indiquent la *Modulation*. Ils sont fréquemment, ainsi que je l'ai dit, la *sous-dominante*, (*quatrième degré*), ou la *note sensible*, (*septième degré*), de la tonalité nouvelle, parfois aussi les *second* ou

* Voir la signification de ce mot dans la 46e leçon, (4e partie).

** Se reporter à la 30e leçon, et au paragraphe 319.

sixième degré, toutes notes faisant partie de l'*accord de neuvième majeure de dominante* qui, nous le savons déja, est basé sur la *résonnance naturelle* d'un *corps sonore*.

525. — Je dois aussi dire quelques mots des *modulations enharmoniques*. Les modulations dites ; « enharmoniques », peuvent avoir lieu : *MODULATIONS ENHARMONIQUES.*

1° Entre tons enharmoniques.

Exemple. — Entre les tonalités majeures de Do bémol et de Si *.

2° Entre tons, l'un majeur, l'autre mineur, ayant des toniques enharmoniques.

Exemple. — Entre les tonalités de Do majeur et de Do mineur.

3° Certaines modulations (entre tons éloignés) peuvent être simplement préparées par l'enharmonie de plusieurs notes amenant une douce transition entre les deux tonalités.

Exemple. — On module facilement de *do mineur* en *fa dièse mineur* par l'enharmonie des notes *fa* et *mi dièsé*, *la bémolisé* et *sol dièsé*.)

526. — Grâce à la *synonymie* des sons formant *enharmonie*, *les modulations enharmoniques*, ou *préparées par des enharmonies*, sont particulièrement douces à l'oreille mais, par ce fait même, elles manquent souvent de fermeté, de netteté et ont un caractère mièvre et mou qui doit en modérer l'emploi. Mais ceci étant plutôt du ressort de l'Harmonie que de la Théorie proprement dite, nous ne nous étendrons pas plus sur cette question.

527. — On remarquera que, lorsque les *altérations accidentelles* contenues dans un morceau amènent une *modulation*, ces *altérations, accidentelles*, quant à la notation et à l'emploi, sont en réalité les *altérations constitutives* des tonalités dans lesquelles *module* le morceau. *REMARQUES.*

Seules, en effet, les *altérations* formant *chromatique* avec les degrés des tonalités par lesquelles passe le *morceau* doivent être considérées comme étant *véritablement accidentelles* car *seules* elles n'impliquent aucun changement de ton ou de mode et n'altèrent pas le sens tonal ou modal. En *Harmonie* on les appelle souvent pour cette raison : *Altérations chromatiques*, les distinguant ainsi complètement des premières, *Altérations accidentelles* amenant la modulation et conséquemment *diatoniques*.

Dans la prochaine leçon nous étudierons les règles régissant la Transposition.

---

* La *modulation* est alors à peu près (ou complètement) fictive ou nominative selon qu'on se sert d'un instrument non soumis à l'accord tempéré. Berlioz admet cependant comme absolument dissemblables, (sur le violon par exemple), la *sonorité* de divers tons enharmoniques, (voir p. 33 de son « Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration »). Il serait donc possible, selon ce Maître, de pratiquer de *véritables modulations*, entre divers tons enharmoniques.



44e LEÇON :

La Transposition. — Transcription transposée et lecture (ou déchiffrage) transposée.

LA TRANSPOSITION.

528. — **En Musique le terme Transposer * s'applique à l'action de transcrire ou de lire un morceau dans un ton autre que celui dans lequel il est écrit.**

Exemple. — Un morceau est écrit en *sol majeur*; on le transcrit ou on le lit en *fa majeur*.

Par là on effectue la *transposition* du morceau, du *ton majeur de sol* dans le *ton majeur de fa*, (*transposition* à la seconde majeure inférieure).

Naturellement la *transposition* n'implique jamais changement de mode.

529. — Il existe plusieurs lois régissant la *transposition* ; la première a trait aux clés à employer pour effectuer celle-ci ; les lois suivantes, aux altérations qui se trouvent modifiées, (non quant à l'effet mais quant à l'espèce), par la *transposition*.

Voici quelles sont ces règles :

RÈGLES RÉGISSANT LA TRANSPOSITION.

530. — **Première règle. — Pour transposer un morceau il faut :**

1° Trouver la clé qui donnera à la note tonique du morceau à transposer le nom de la tonique du ton dans lequel on veut transposer.

Exemple. — Si l'on veut transposer de *sol majeur* en *fa majeur* un morceau écrit en clé de sol sur la seconde ligne (1), il faudra trouver la clé qui donnera à la note *sol* (2) le nom de la note *fa*.

Cette clé sera la clé d'ut sur la quatrième ligne (3).

83e TABLEAU pl. XLIV.

(1) Ecrire en haut du tableau : « Manière de transposer un morceau de Musique ». Ecrire l'exemple 1 sur la troisième portée.
(2) Désigner cette note dans l'exemple 1.
(3) Commencer l'exemple 2.
Ecrire les indications. Tracer l'accolade et la clé.

TRANSPOSITION ÉCRITE.

2° Si la transposition doit être écrite il peut se produire deux cas :

1er Cas. — On transcrira en se servant de la clé permettant la transposi-

* Du latin : *Trans*, (au delà, pas delà) et *ponere* (placer), désignant une chose, un objet porté dans un autre endroit que son emplacement primitif.

tion. En ce cas on changera seulement la clé. Celle-ci ([4]) *, sera placée au commencement de la portée et les notes ne changeront pas de place.

2e Cas. — On transcrira dans une autre clé et alors les notes changeront de place ([5]).

([4]) Désigner et terminer l'exemple 2 *moins l'armure* qu'on laisse en blanc.

([5]) Ecrire l'exemple 3 *moins l'armure nouvelle.*

531. — 3° Si la transposition doit être effectuée en lisant on substituera mentalement la clé nouvelle, permettant la transposition, à la clé dans laquelle est écrit le morceau à transposer et on lira les notes dans cette nouvelle clé **. *TRANSPOSITION LUE.*

532. — Deuxième règle. — On devra substituer à l'armure du ton dans lequel le morceau est écrit, l'armure du ton dans lequel on transpose.

Soit, on substituera le bémol *si* ([6]) au dièse *fa* dans le cas qui nous occupe.

Cette substitution se fera effectivement, si on transcrit le morceau transposé; mentalement, si on le lit; l'effet restant d'ailleurs le même quant à l'exécution ([7]).

([6]) Ecrire la nouvelle armure dans les exemples 2 et 3.

([7]) Interroger les élèves puis effacer le 83e tableau.

Pour bien comprendre les règles concernant les changements d'altérations il faut se souvenir que ([8]):

84e TABLEAU pl. XLIV.

533. — 1° Tout *enchaînement* de *gamme* contenant *moins de bémols* ou *plus de dièses* ; exemples : de *do bémol majeur* ([9]) en *sol bémol* ([9]) *majeur;* de *fa majeur* ([9]) en *do majeur* ([9]); de *do majeur* ([9]) en *sol majeur* ([9]) ou de *fa dièse majeur* ([9]) en *do dièse majeur* ([9]), est amené par l'*enchaînement de tétracordes supérieurs devenant tétracordes inférieurs de gammes nouvelles.*

([8]) Ecrire l'exemple 1 du 84e tableau.

([9]) Désigner ce ton dans l'exemple 1.

Dans cet *enchaînement*, lorsque les *gammes* se succèdent dans l'ordre régulier, (de quinte en quinte justes ascendantes), la *sous-dominante*, (4e *degré*), de la *première gamme* est *élevée* au moyen d'un *accident ascendant* et devient la *note sensible*, (7e *degré*), de la *nouvelle gamme.*

Cet *enchaînement par l'accident ascendant* prend le nom général *d'enchaînement ascendant* ([10]) ou d'*enchaînement dans l'ordre des dièses.*

534. — ([11]) 2° Tout *enchaînement* de *gammes*

([10]) Tracer la grande flèche placée au-dessous de l'exemple 1. Ecrire au-dessous : « Enchaînement ascendant, (par les notes sensibles), dit : « Enchaînement dans l'ordre des dièses ».

([11]) Ecrire l'exemple 2 du 84e tableau.

* Clé d'ut sur la quatrième ligne dans notre exemple.

** Je n'ai pas besoin de dire que, si l'on transpose un morceau écrit sur plusieurs portées régies par des clés différentes, il faut changer chaque clé selon les règles indiquées.

Exemple : transposer un morceau de piano écrit en clé de fa sur la quatrième ligne, (main gauche) et en clé de sol sur la seconde ligne, (main droite), de *sol majeur* en *fa majeur*. On devra lire la portée inférieure, (clé de fa), en clé d'ut sur la troisième ligne et la portée supérieure, (clé de sol), en clé d'ut sur la quatrième ligne.

contenant *moins de dièses* ou *plus de bémols*; exemples : de *do dièse majeur* (12) en *fa dièse majeur* (12), de *sol majeur* (12) en *do majeur* (12), de *do majeur* (12) en *fa majeur* (12) ou de *sol bémol majeur* (12) en *do bémol majeur* (12) est amené par l'*enchaînement de tétracordes inférieurs devenant tétracordes supérieurs de gammes nouvelles.*

(12) Désigner ce ton dans l'exemple 2.

Dans cet *enchaînement*, lorsque les *gammes* se succèdent dans l'ordre régulier, (de quinte en quinte justes descendantes), la *note sensible*, (7e *degré*), de la *première gamme* est *abaissée* au moyen d'un *accident descendant* et devient *sous-dominante*, (4e *degré*), de la *nouvelle gamme.*

Cet *enchaînement*, *par l'accident descendant* prend le nom général d'*enchaînement descendant* (13) ou d'*enchaînement dans l'ordre des bémols.*

Ces deux règles aident à faire comprendre celles qui régissent les *changements d'altérations tonales* et d'*accidents* survenant dans le cours de la *transposition.*

(13) Tracer la grande flèche placée au-dessous de l'exemple 2. Ecrire au-dessous : « Enchaînement descendant, (par les sous-dominantes), dit : « Enchaînement dans l'ordre des bémols ».

Voici quelles sont ces règles :

TRANSPOSITION ENTRE TON NATUREL ET TON ALTÉRÉ.

535. — Troisième règle. — Lorsqu'on transpose d'un ton naturel dans un ton appartenant à l'ordre des dièses, (ou inversement); ou d'un ton naturel dans un ton appartenant à l'ordre des bémols, (ou inversement), on compte les altérations formant la différence d'armure selon l'ordre dans lequel on va.

1er Exemple. — En *do majeur* (14) il n'y a *rien à l'armure;* en *sol majeur* (14) il y a *un dièse.*

(14) Désigner cette tonalité dans l'exemple 1.

Donc il y a entre ces deux tons *une altération de différence* à prendre dans l'*ordre des dièses*, (puisque la seconde tonalité, celle dans laquelle on *transpose*, contient *plus de dièses* que la première).

2e Exemple. — En *do majeur* (15) il n'y a *rien à l'armure;* en *si bémol majeur* (15), il y a *deux bémols.*

(15) Désigner cette tonalité dans l'exemple 2.

Donc il y a entre ces deux tons *deux altérations de différence* à prendre dans l'*ordre des bémols*, (puisque la seconde tonalité, celle dans laquelle on *transpose*, contient *plus de bémols* que la première).

3e Exemple. — En *si bémol majeur* (14) il y a *deux bémols;* en *do majeur* (14) il n'y a *rien à l'armure.*

Donc il y a entre les deux tons *deux altérations de différence* à prendre dans l'*ordre des dièses*, (puisque la seconde tonalité, celle dans laquelle on *transpose*, contient *moins de bémols* que la première).

4e Exemple. — En *sol majeur* (15) il y a *un dièse;* en *do majeur* (15) il n'y a *rien à l'armure.*

Donc il y a entre ces deux tons *une altération de différence* à prendre dans l'*ordre des bémols*, (puisque la seconde tonalité, celle dans laquelle on *transpose*, contient *moins de dièses* que la première.

536. — Quatrième règle. — Lorsqu'on transpose d'un ton appartenant à l'ordre des bémols dans un ton appartenant à l'ordre des dièses, (ou inversement), on additionne ensemble les deux armures et l'on compte les altérations différentielles dans l'ordre auquel appartient la seconde tonalité, (celle dans laquelle on transpose). *TRANSPOSITION ENTRE TONS ALTÉRÉS D'ORDRES DIFFÉRENTS.*

On agit ainsi parce que :

537. — 1° Si le ton dans lequel on *transpose* contient des *dièses* on va évidemment vers l'*ordre des dièses* (puisqu'on a *des dièses* à l'armure de la clé).

538. — 2° Si le ton dans lequel on *transpose* contient des *bémols* on va dans l'*ordre des bémols*, (puisqu'on a *des bémols* à l'armure de la clé).

1er Exemple. — Lorsqu'on *transpose* de *si bémol majeur* ([14]) en *sol majeur* ([14]) *on additionne ensemble les armures de ces deux tons.* Soit : *deux bémols* plus *un dièse*, (ou 2 + 1 = 3), donnent *trois altérations différentielles* à prendre dans l'*ordre des dièses*.

2e Exemple. — Lorsqu'on *transpose* de *sol majeur* ([15]) en *si bémol majeur* ([15]) *on additionne ensemble les armures de ces deux tons.* Soit : *un dièse* plus *deux bémols* (ou 1 + 2 = 3), donnent *trois altérations différentielles* à prendre dans l'*ordre des bémols*.

539. — Cinquième règle : Lorsqu'on transpose dans des tons ayant des armures de même ordre, (soit, deux armures formées de bémols ou deux armures formées de dièses), on soustrait l'armure la plus petite de l'armure la plus grande, et l'on compte les altérations selon l'ordre dans lequel on va. *TRANSPOSITION ENTRE TONS ALTÉRÉS, DE MÊME ORDRE.*

1er Exemple. — Si l'on *transpose* de *sol bémol majeur* ([14]) dans le ton de *mi bémol majeur* ([14]), on *soustrait l'armure du ton de mi bémol majeur*, (*trois bémols*), *de celle du ton de sol bémol*, (*six bémols*), (soit : 6 — 3 = 3). On a donc *trois altérations différentielles*, à prendre dans l'*ordre des dièses*, puisque la seconde tonalité, (*mi bémol majeur*), contient *moins de bémols* que la première.

2e Exemple. — Si l'on *transpose* de *sol majeur* ([14]) en *mi majeur* ([14]) *on soustrait l'armure du ton de sol*, (*un dièse*) *de celle du ton de mi*, (*quatre dièses*), (soit : 4 — 1 = 3). On a donc *trois altérations différentielles*, à prendre dans l'*ordre des dièses*, puisque la seconde tonalité, (*mi majeur*), contient *plus de dièses* que la première.

3e Exemple. — Si l'on *transposait* du ton de *mi bémol majeur* ([15]) dans celui de *sol bémol majeur* ([15]), on devrait *soustraire l'armure du ton de mi bémol*, (*trois bémols*), *de celle du ton de sol bémol*, (*six bémols*), (soit : 6 — 3 = 3). On aurait donc *trois altérations différentielles* à prendre dans l'*ordre des bémols*, puisque la seconde tonalité, (*sol bémol majeur*), contient *plus de bémols* que la première.

4e Exemple. — Si l'on *transposait* du ton de *mi majeur* ([15]) dans le

ton de *sol majeur* [13] on devrait *soustraire l'armure du ton de sol*, (*un dièse*), *de celle du ton de mi*, (*quatre dièses*), (soit : 4 — 1 = 3). On aurait donc *trois altérations différentielles*, à prendre dans l'*ordre des bémols*, puisque la seconde tonalité, (*sol majeur*), contient *moins de dièses* que la première.

TRANSPOSITIONS ENTRE TONS AYANT PLUS DE SEPT ALTÉRATIONS DIFFÉRENTIELLES

540. — Sixième règle : Lorsque le nombre des altérations différentielles dépasse le nombre sept, (total des altérations tonales, dièses ou bémols), on double les premières altérations jusqu'au nombre sept, (qui ne peut d'ailleurs jamais être dépassé puisqu'on ne peut avoir plus de quatorze altérations différentielles entre deux tons).

Ce dernier cas ne se présente que dans la transposition du ton de *do bémol majeur* dans le ton de *do dièse majeur*, (et inversement) ou du ton de la bémol mineur dans celui de la dièse mineur.

1er Exemple. — Si on transpose du ton de *ré bémol majeur* [14] dans le ton de *mi majeur* [14] on doit *additionner les deux armures*. Soit : *cinq bémols plus quatre dièses*, (ou 5 + 4 = 9), donnent *neuf altérations différentielles* à prendre dans l'*ordre des dièses*, puisque la seconde tonalité, (*mi majeur*), contient *plus de dièses* que la première. Le chiffre *neuf* dépassant de *deux* le nombre *sept*, *on redoublera les deux premières altérations*, ou, ce qui revient au même, on prendra les deux premières altérations dans l'*ordre des double dièses*, (qui est le même que celui des *dièses : fa, do, sol, ré, la, mi, si*, mais est placé *un demi-ton chromatique au-dessus*).

2e Exemple. — Si on transpose du ton de *fa dièse majeur* [15] dans le ton de *la bémol majeur* [15], on doit *additionner les deux armures*. Soit : *six dièses* plus *quatre bémols*, (ou 6 + 4 = 10), donnent *dix altérations différentielles*, à prendre dans l'*ordre des bémols*, puisque la seconde tonalité, (*la bémol majeur*), contient *plus de bémols* que la première. Le chiffre *dix* dépassant de *trois* le nombre *sept*, on *redoublera les trois premières altérations*, ou, ce qui revient au même, on prendra les trois premières dans l'*ordre des doubles bémols*, (qui est le même que celui des *bémols : si, mi, la, ré, sol, do, fa*, mais est placé *un demi-ton chromatique au-dessous* [16]).

Appliquons à présent ces diverses règles aux *altérations accidentelles* pouvant se rencontrer durant le cours des morceaux, *altérations dont l'espèce peut changer par la transposition* [17].

[16] Questionner les élèves, puis effacer le 84e tableau.

85e TABLEAU pl. XLV.

[17] Ecrire en haut du tableau : « Transposition d'un fragment d'air tiré de « *L'Africaine* » (G. Meyerbeer). »

RÈGLES COMPLÉMENTAIRES

541. — Septième règle*. — 1er cas : Autant il y aura d'altérations différentielles dans l'ordre des dièses, autant on prendra de notes dans cet ordre et devant ces notes, (transposées), les altérations accidentelles seront haussées d'un demi-ton chromatique.

* Les 7e et 8e règles servent d'application aux règles précédentes relatives aux altérations différentielles.

EXEMPLE. — Un morceau est écrit en *sol mineur* [18], on veut le transposer en *do dièse mineur*.

[18] Ecrire l'exemple 1.

L'armure du *ton de sol mineur* contient *deux bémols;* celle du *ton de do dièse* contient *quatre dièses*. Comme ces armures appartiennent à des ordres différents on les *additionne* ensemble. Soit, *deux bémols* plus *quatre dièses*, (ou $2 + 4 = 6$), donnent *six altérations différentielles à prendre dans l'ordre des dièses*, puisque la seconde tonalité, (*do dièse mineur*), contient *plus de dièses* que la première [19].

Donc, devant six notes, (*transposées*), prises dans l'ordre des dièses, soit : *fa* [20], *do*, *sol*, *ré*, *la* [20], *mi*, les altérations accidentelles seront haussées d'un demi-ton chromatique. Le *double bémol* deviendra donc *bémol*, (effectivement si l'on transcrit, mentalement si on lit, l'*effet* restant le même dans les deux cas quant à l'exécution), le *bémol* deviendra *bécarre;* le *bécarre*, *dièse;* le *dièse*, *double dièse*.

[19] Ecrire l'exemple 2.

[20] Indiquer les changements d'accidents au moyen de petites croix placées au-dessus de cette note (quatrième mesure de la transposition).

Si l'on rencontrait un *double-dièse*, on serait obligé de recourir à une enharmonie, (le *triple dièse* étant inusité). Ce cas est heureusement fort rare, car il est très difficile, *dans la lecture*, de changer enharmoniquement le ton de la *transposition*. Dans la transcription, au contraire, rien n'est plus simple.

542. — 2e cas : Autant il y aura d'altérations différentielles dans l'ordre des bémols, autant on prendra de notes dans cet ordre et, devant ces notes, (transposées), les altérations accidentelles seront abaissées d'un demi-ton chromatique.

EXEMPLE. — Le même morceau écrit en *sol mineur* doit être transposé en *la bémol mineur*. L'armure du *ton de sol mineur* contient *deux bémols*, celle du *ton de la bémol mineur*, *sept bémols*.

Ces deux armures appartenant au même ordre, on *soustraira* l'armure la plus petite de l'armure la plus grande ; soit, *sept bémols* moins *deux bémols*, (ou $7 - 2 = 5$), donnent *cinq altérations différentielles à prendre dans l'ordre des bémols*, puisque la seconde tonalité, (*la bémol mineur*), contient *plus de bémols* que la première [21].

[21] Ecrire l'exemple 3.

Donc, devant cinq notes, (*transposées*), prises dans l'ordre des bémols, soit : *si*, *mi*, *la*, *ré* [20], *sol*, les altérations accidentelles seront abaissées d'un demi-ton chromatique, le *double dièse* devenant *dièse*, (effectivement si l'on transcrit, mentalement si on lit, l'*effet* restant le même dans les deux cas quant à l'exécution) ; le *dièse* devenant *bécarre ;* le *bécarre*, *bémol* et le *bémol*, *double bémol*.

Si l'on rencontrait un *double bémol*, on serait, (comme dans le cas opposé cité précédemment), obligé de recourir à l'enharmonie, le *triple bémol* étant inusité.

543. — Huitième règle. — 1er cas. — Si le nombre des altérations différentielles appartenant à l'ordre des dièses dépassait sept, on doublerait les premières

altérations devant autant de notes qu'il y aurait d'altérations en plus et devant ces notes, (transposées), les altérations accidentelles seraient haussées de deux demi-tons chromatiques. Devant les autres notes, elles ne le seraient que d'un seul.

Exemple. — Le même morceau, écrit en *sol mineur* (22), peut être transposé en *ré dièse mineur*. L'armure du *ton de sol mineur* contenant *deux bémols* et celle du *ton de ré dièse mineur*, *six dièses;* on additionnera ensemble ces deux armures, soit : *deux bémols* plus *six dièses*, (ou $2 + 6 = 8$), donnent *huit altérations différentielles à prendre dans l'ordre des dièses*, puisque la seconde tonalité, (*ré dièse mineur*), contient *plus de dièses* que la première.

(22) Ecrire l'exemple 4.

Le nombre *huit* dépassant de *un* le chiffre *sept*, (total de l'ordre des dièses), on redoublera le premier *dièse*, (ou, ce qui revient au même, on prendra celui-ci dans l'*ordre des doubles dièses*).

Donc, devant la note *fa* (23), (*transposée*), les accidents seront haussés de deux demi-tons chromatiques ; les *doubles bémols* devenant *bécarres;* les *bémols*, *dièses* et les *bécarres*, *doubles dièses*.

(23) Placer de petites étoiles au-dessus de cette note altérée (dans la quatrième mesure de l'exemple 4.

Si l'on rencontrait des *dièses* ou des *doubles dièses*, il faudrait, (pour la raison donnée dans les deux exemples précédents), recourir à l'enharmonie.

Devant les six autres notes : *do*, *sol* (23), *ré*, *la*, *mi*, *si*, les accidents ne seraient haussés que d'un demi-ton chromatique ; le *double bémol* devenant *bémol;* le *bémol*, *bécarre;* le *bécarre*, *dièse;* le *dièse*, *double dièse*.

Mêmes observations que précédemment vis-à-vis du *double dièse*.

544. — 2e cas. — Si le nombre des altérations différentielles appartenant à l'ordre des bémols dépassait sept, on doublerait les premières altérations devant autant de notes qu'il y aurait d'altérations en plus et, devant ces notes, (transposées), les altérations accidentelles seraient abaissées de deux demi-tons chromatiques. Devant les autres notes, elles ne le seraient que d'un seul.

Exemple. — Si notre morceau était écrit en *ré dièse mineur* (24) et que nous voulions le transposer en *sol mineur* (25), l'armure du *ton de ré dièse mineur* contenant *six dièses* (26) et celle du ton de *sol mineur*, *deux bémols* (26), on additionnerait ensemble ces deux armures. Soit : *six dièses* plus *deux bémols*, (ou $6 + 2 = 8$), donneraient *huit altérations différentielles à prendre dans l'ordre des bémols*, puisque la seconde tonalité, (*sol mineur*), contiendrait *plus de bémols* que la première.

(24) Désigner l'exemple 4.

(25) Désigner l'exemple 1.

(26) Désigner cette armure.

Le nombre *huit* dépassant de *un* le chiffre *sept*, (total de l'ordre des bémols), on redoublerait le premier *bémol* ou, ce qui revient au même, on prendrait celui-ci dans l'ordre des *doubles bémols*.

Donc, devant la note *si* (27), (*transposée*), les accidents seraient abaissés de deux demi-tons

(27) Désigner cette note dans l'exemple 1.

chromatiques : les *doubles dièses* devenant *bécarres ;* les *dièses, bémols ;* les *bécarres, doubles bémols.*

Si l'on rencontrait des *bémols* ou des *doubles bémols,* il faudrait, (pour la raison donnée dans les exemples précédents), recourir à l'enharmonie.

Devant les six autres notes : *mi, la, ré, sol, do, fa,* les accidents ne seraient abaissés que d'un demi-ton chromatique : le *double dièse* devenant *dièse ;* le *dièse, bécarre ;* le *bécarre, bémol ;* le *bémol, double bémol.*

(Mêmes observations que précédemment vis-à-vis du *double bémol*).

545. — Toutes ces règles, fort compliquées dans la nomenclature théorique, sont, en somme, très simples dans leur application pratique et *indispensables* pour la pratique de la *transposition en déchiffrant.* *REMARQUE.*

En effet, si, lorsqu'on transcrit un morceau, (ou quand on transpose un morceau connu,) il est facile de *transposer « par l'intervalle »** ou *« par l'oreille »***, il n'en est pas de même lorsqu'on doit déchiffrer un morceau inconnu.

La difficulté est alors beaucoup plus grande et, si l'on veut transposer correctement, on doit se conformer aux règles que nous venons d'énoncer, règles qui facilitent alors beaucoup la tâche de l'exécutant ***.

---

* On appelle *transposer par l'intervalle,* faire l'opération suivante :

On transcrit, ou on lit, toutes les notes en gardant entre la note à transposer et la note transposée l'intervalle existant entre la tonique du morceau à transposer et la tonique du ton de la transposition.

Par exemple si ces deux notes sont séparées par une tierce majeure, toutes les autres notes devront, respectivement, se trouver à la distance de tierce majeure.

On peut ainsi, facilement, et sans connaître les règles régissant les *altérations différentielles,* transposer n'importe quel morceau, mais ce procédé est peu musical et n'est pratique que lorsqu'on a le temps de calculer le rapport des notes.

** Ou « par la mémoire de l'oreille musicale », par le souvenir gardé de la mélodie ou de l'harmonie, (ou accompagnement).

*** Le 86e tableau donne l'application des règles données dans ce chapitre à la musique écrite pour Piano, Harpe, etc. Il est tracé sur huit portées, contrairement aux tableaux précédents, Cette disposition a été motivée par la nécessité de montrer l'ensemble des transpositions. Dans un Examen, si on ne disposait que d'un tableau de 4 portées on pourrait diviser en deux le 86e tableau, traçant d'abord les exemples relatifs aux transpositions supérieures, puis, (après interrogations faites), traçant les exemples relatifs aux transpositions inférieures.

86e TABLEAU
Voir pl. LXX.



QUATRIÈME PARTIE :

LE RYTHME
LA MESURE. LE MOUVEMENT

45e LEÇON :

Le Rythme. — Étude de diverses formes rythmiques.

Ayant, dans les précédentes leçons, terminé l'étude des lois qui régissent la tonalité, nous allons aborder la théorie de la *mesure* mais avant d'étudier ses diverses formes, (*mesures régulières* ou *irrégulières; simples* ou *composées*), il est nécessaire de concevoir tout d'abord qu'elles ne sont, en somme, que des *formes rythmiques.*

Il est donc indispensable de savoir avant tout, ce qu'est le *Rythme* et quelle est son importance.

546. — Nous avons, dans la première leçon de théorie, dit : *DÉFINITION DU MOT « RYTHME*

La musique est l'art de combiner les sons et les durées et le rythme est formé par la combinaison des diverses durées, ou valeurs, (notes ou silences).

Mais pour qu'il y ait réellement *rythme* il faut qu'il y ait aussi *régularité* car, sans cette dernière, l'oreille musicale ne peut facilement reconnaître et déterminer les *groupements de valeurs.*

547. — *Le Rythme* musical*** peut donc être ainsi défini :

Le Rythme est le retour ou la répétition périodique, des mêmes valeurs ou groupes de valeurs ou de durées.

548. — **Pris dans un sens plus restreint le mot : Rythme indique, souvent aussi l'accentuation donnée à certaines parties des diverses mesures, (temps forts ou parties fortes des temps)**.**

---

* Le mot *Rythme,* (du grec *Ruthmos,* nombre, mesure, symétrie), pris dans son sens général indique le *retour,* la *répétition* à espace de temps régulier, des mêmes formes ou mouvements, ou des mêmes groupements de formes.

** Dans son « Traité de Composition », V. D'Indy donne, du *Rythme,* une intéressante définition dont je cite ici quelques passages.

« Nous avons défini le *rythme* en général : « L'Ordre et la Proportion dans l'Espace et dans le

Ici encore d'ailleurs, il y a *retour périodique*.

549. — **Le mot Rythme s'applique donc aux plus grandes parties d'un morceau de musique, (reprises, phrases, membres de phrases ou de période), comme aux plus petites, (mesures, temps, parties de temps).**

IMPORTANCE DU RYTHME.

550. — En musique, le *Rythme* possède, une grande importance, mais, pour apprécier son utilité, il est nécessaire de se rendre un compte exact des fonctions qu'il remplit dans la Vie universelle.

Avec un peu de réflexion nous pouvons facilement constater que *le Rythme est en tout et partout.*

Trois grandes fonctions vitales, (pour ne parler que de celles-ci), reposent sur lui.

La respiration, (inspiration et expiration de l'air par les poumons); la nutrition, (ingestion et digestion); la circulation du sang, (systole et diastole du cœur), peuvent parfaitement être considérées comme des manifestations *rythmiques*.

La veille et le sommeil; la naissance et la mort ne sont que des *rythmes* de l'existence.

La gravitation des astres nous offre le spectacle des jours alternant avec les nuits; le *retour périodique* des saisons; les révolutions des astres sur eux-mêmes et autour de leur soleil central; enfin le mouvement même de chacun de ces Soleils, centres d'Univers, autour de points, non encore déterminés, mais existant certainement; révolutions qui s'accomplissent avec une *régularité*, un *ordre* admirables, nous offrent de splendides exemples de *Rythmes* cosmiques.

On le voit, et quoique cette étude ait été, à notre avis, trop négligée par bien des théoriciens musicaux, il y aurait là une mine de réflexions et d'analogies où bien des hommes pourraient puiser des matériaux capables de développer leurs facultés d'exécution ou de conception artistique.

C'est ce que pensaient probablement ces artistes de génie qu'étaient les Grecs; c'est aussi ce que sentaient des maîtres tels que Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, lorsqu'ils dotaient l'Humanité de ces chefs-d'œuvre immortels qui, par la beauté mélodique et la puissante richesse des *rythmes*, forment une vaste réserve de *forces* mentales et d'idéal, contribuant, beaucoup plus qu'on ne le pense, au progrès collectif de l'Humanité.

Etudions donc avec soin, (quoique très succintement), quelques-unes des idées qu'ont suggérées, de tous temps, aux maîtres musiciens les diverses *formes rythmiques* et les *Mouvements* dans lesquels celles-ci étaient exécutées.

ÉTUDE DE DIVERSES FORMULES RYTHMIQUES.

551. — Les *Rythmes binaires simples*, (basés sur des unités de *valeurs simples* : mesures à deux temps simples), paraissent être les *rythmes* vitaux par excellence.

« Temps. » Pour la musique, art de *succession* basée sur la division esthétique du *Temps*, le rythme « est plus spécialement : l'ordre et la proportion *dans le Temps*.

« Le rythme musical, en effet, résulte des *rapports de temps*, établis par l'esprit humain, « entre les sons perçus successivement par l'oreille.

« Il est bien entendu que l'expression *rapports de temps* doit être interprétée ici dans son « sens le plus large, car le rythme s'applique non seulement à la *durée* relative des sons mais « encore à leurs relations d'*intensité*, et même d'*acuité*, — qualités qui dérivent aussi de l'idée « du *temps*, puisqu'elle dépendent de l'*amplitude* ou de la rapidité des vibrations sonores, *dans* « *un temps donné.* »

552. — Il est intéressant de constater que ce *rythme régulier* est celui des battements du cœur dans un être jouissant d'une bonne santé, par conséquent en état de *calme*. La respiration normale est aussi un *rythme binaire* *.

Or, les Grecs attribuaient généralement aux *rythmes binaires* un *caractère serein, divin, sacré, énergique*.

Il est important d'ajouter qu'il faut aussi, pour conserver ce caractère, que le *mouvement*, (c'est-à-dire le *degré de lenteur ou de vitesse*), soit *large, grave*.

Deux morceaux modernes peuvent nous servir d'exemples.

C'est d'abord la *Romance du grand prêtre Sarastro*, (*La Flûte enchantée*, MOZART), si pleine de *calme*, de *dignité* et d'*énergie sereine*; puis, c'est le *début du finale* du premier acte, dans le même opéra. On trouvera là un court *trio de jeunes néophites*, écrit dans la mesure à ₵ **, vraiment admirable par son caractère *religieux* et *élevé*.

Au contraire, le *mouvement* devient-il *vif ?* Les sentiments changent, la *passion* se mêle à la *vie* et l'*énergie*, sereine dans le mouvement lent, peut devenir *terrible* et *sauvage* à mesure que s'accentue la vitesse.

Exemples : l'air de *Donna Anna*, (au 4e acte du « *Don Juan* », W. MOZART) et l'air de « *Don Juan* », (dans le même opéra). Dans le premier morceau, (mesure à ₵, mouvement : Vivace), nous trouvons la soif de la *vengeance* mais aussi l'expression *très noble* d'une *violente douleur filiale ;* dans le second, nous ne voyons plus que les sensations d'un être dégradé par ses *passions mauvaises* mais restant encore *profondément énergique*.

553. — Les *Rythmes binaires composés*, (basés sur des unités de *valeurs composées*), sont d'un caractère moins énergique que les précédents. Par le retour *binaire* de *formules ternaires*, ils participent des qualités opposées appartenant aux *Rythmes binaires* et aux *Rythmes ternaires*. Ils gardent donc encore de *l'énergie* tout en s'imprégnant *d'éléments passionnels*. Ici encore, le *mouvement* modifie beaucoup le *caractère des Rythmes*. *RYTHMES BINAIRES COMPOSÉS.*

554. — Rappelons que plusieurs danses italiennes très caractéristiques, sont écrites dans ces *rythmes*. Ce sont la *Saltarelle*, la *Tarentelle*, (écrites dans un mouvement vif, qui leur donne un caractère plus surexcitant).

Les *Barcarolles*, certaines *Sérénades* appartiennent aussi aux *rythmes binaires composés* mais, en général, elles sont écrites dans un *mouvement modéré*.

555. — Les *Rythmes ternaires simples* caractérisaient, chez les Grecs, les *passions humaines* et le *trouble* qu'elles amènent fréquemment. *RYTHMES TERNAIRES SIMPLES.*

556. — Ils ont, en effet, trop souvent, le pouvoir de troubler l'esprit. Chacun sait la mauvaise influence des danses tournoyantes, la *Valse*, par exemple.

Les maîtres se sont cependant servi de ces *Rythmes* pour écrire des morceaux d'un caractère très *noble*.

Tel est l'*Air de Sarastro*, (dans « *La Flûte enchantée* », W. MOZART). Cependant il faut observer qu'ici encore nous avons affaire à un *mouvement très lent*, (Adagio).

---

* Pendant le sommeil elle devient ternaire, l'inspiration occupant le tiers et l'expiration les deux tiers du temps.

** Voir dans les 49e et 50e leçons la signification des chiffres indicateurs des mesures.

Le *rythme ternaire* se trouve expliqué par la situation tout particulièrement tragique dans laquelle se trouve le grand prêtre. Il prie pour « *Tamino* » qu'il aime et va livrer aux épreuves du Temple d'Isis. Les dangers que va courir son protégé impriment donc à l'invocation du Grand-prêtre un caractère plus inquiet, plus tendre, plus fervent, mais moins calme que celui qu'on trouve généralement dans la prière.

Au contraire, étudions la fameuse « *Scène des Bijoux* », (du « *Faust* » , de Ch. Gounod).

Nous voyons l'*émotion*, assez *vulgaire*, de « *Marguerite* » se traduire par un *rythme ternaire* pris dans un *mouvement vif*, (mesure à « trois-quatre », *mouvement de valse*).

RYTHMES TERNAIRES COMPOSÉS.

557. — Les *Rythmes ternaires composés* sont naturellement beaucoup moins énergiques encore puisqu'ils sont formés du *groupement ternaire* de *formules ternaires*.

Ils ont un *caractère* tout particulièrement *tendre*, *langoureux*, ou *gracieux*, surtout dans le *mouvement lent*, et se rencontrent moins souvent que les *rythmes* précédemment cités.

558. — Je citerai les morceaux suivants : l'*Andante*, (en *fa majeur*), de la *Sonate en ut majeur*, (mesure à C), de Mozart). Cet admirable morceau, écrit dans la mesure à $\frac{3}{4}$, appartient, en grande partie, aux rythmes ternaires composés par la fréquence de l'emploi de la division ternaire arbitraire des temps, (triolets). A notre époque il pourrait être écrit à $\frac{9}{8}$ avec emploi de duolets

L'Adagio gracioso de la *Sonate* (*op.* 31, *n°* 1), de Beethoven, morceau plein de grâce et de délicatesse, fournit un second exemple de l'emploi des rythmes ternaires composés.

RYTHMES QUATERNAIRES SIMPLES ET COMPOSÉS.

559. — Les *Rythmes quaternaires*, (*mesures à quatre temps*), *simples ou composés* ne sont que des *amplifications* des *Rythmes binaires*.

Nous ne nous étendrons donc point sur leur caractère, à peu près semblable à celui de ces derniers, mais cependant *plus lourd* en général.

560. — Rappelons simplement que c'est à ces *Rythmes* qu'appartiennent la presque totalité des mouvements de *Marches*; (certaines, parmi celles-ci, appartiennent cependant au *Rythme binaire*, les *Pas redoublés*, par exemple).

Ici encore le *mouvement* contribue beaucoup à former la *caractéristique* du morceau.

Aux *mouvements lents* appartiennent les *marches funèbres*, (celle de la *Sonate*, Op. 26, de L.-V. Beethoven ; la *Marche funèbre* de Chopin, etc.) ; aux *mouvements modérés*, certaines *marches solennelles*, (celles du *Sacre*, dans « *Le Prophète* », de Meyerbeer ; l'*entrée du Synode*, dans « *Henri VIII* », de Saint-Saëns ; le *défilé des corporations*, dans « *Les Maîtres chanteurs* », de Wagner).

Enfin les *Marches guerrières* d'une *énergie plus violente*, (et *parfois moins noble*), sont écrites dans les *mouvements vifs*, (la superbe *Marche de Rakoczy :* dans « *La Damnation de Faust* », de Berlioz; la *Marche des Soldats*, dans le « *Faust* », de Ch. Gounod).

RYTHMES IRRÉGULIERS DITS QUINAIRES.

561. — Les *Rythmes quinaires* et *septennaires* méritent une mention toute particulière. On les nomme souvent : « *Rythmes irréguliers* ».

Les Grecs attribuaient aux *rythmes quinaires*, (*mesures à cinq temps*, dites *irrégulières*), un caractère d'*inquiétude*, d'*affolement*.

562. — Ils contaient que la *mesure à cinq temps* avait été inventée par les *prêtres Saliens* auxquels était confié la garde du Dieu *Zeus* enfant.

Un jour que le Divin bébé criait à tue-tête, son père *Chronos* passa non loin de l'endroit où il était caché et les Prêtres nourriciers, pris d'une subite terreur, couvrirent les cris de l'enfant en improvisant une *danse sacrée* accompagnée par des chocs de lances contre des boucliers. Il se trouva que, dans leur frayeur, ils inventèrent un *rythme irrégulier* : la *mesure à cinq temps.*

Depuis, en effet, les compositeurs se sont presque tous servi de ces *Rythmes* pour exprimer des *émotions*, des *passions très intenses*, l'*anxiété*, l'*affolement*, le *désespoir.*

Citons ici la *Strette de l'air de Georges Brown*, (« *La Dame Blanche* », Boieldieu) ; La *Chanson de Magali*, (arrangée par Ch. Gounod, dans « *Mireille* ». Le *rythme* de l'arrangement peint ici l'*intense émotion* de « *Mireille* » et de « *Vincent* »).

Des *douleurs vives et nobles*, le *découragement*, (*Mouvements lents*), peuvent aussi être traduits par le *Rythme quinaire.* Exemple : l'*Air de la Reine Catherine*, (« *Henri VIII* ». Opéra, par C. Saint-Saëns).

RYTHMES SEPTENNAIRES.

563. — Les *Rythmes septennaires* peuvent être regardés comme une *amplification des Rythmes quinaires.* Comme eux, ils sont *irréguliers* et généralement plus *lourds*, plus *mous.* Ils peuvent donner lieu cependant à de gracieux motifs.

564. — La *Sérénade* des « *Pêcheurs de perles* », (opéra de G. Bizet), en est un exemple.

Le pêcheur « *Noureddin* » sait que sa bien-aimée est prisonnière. Il lui chante une Sérénade à laquelle le *Rythme septennaire* donne un *caractère* un peu *haletant* et plein d'*anxiété.* (Le *mouvement* en est assez *lent*). Notons aussi la *Danse des Derviches* (dans « *L'Enfance du Christ* » de Berlioz.)

COMBINAISONS DES RYTHMES BINAIRES ET TERNAIRES.

565. — La *Combinaison des rythmes binaires* et *ternaires* peut fournir les effets complexes les plus heureux.

566. — Citons la *Danse des Derviches tourneurs*, (dans « *Les Ruines d'Athènes* » de Beethoven; le premier morceau de la sonate en ut dièse mineur, (dite : « *Le clair de Lune* » du même Maître).

(Ces deux morceaux appartiennent à la mesure binaire à quatre temps chiffrée $\frac{4}{4}$).

INFLUENCES DIVERSES EXERCÉES PAR LES RYTHMES

567. — Pour terminer, parlons enfin de l'influence, souvent excellente mais trop fréquemment nuisible, que peut avoir sur le corps et sur l'esprit humain *cette force intense* et trop peu connue : le *Rythme.*

Le *Rythme* est, en certains cas, un *excitant*, il suscite l'*énergie*, soutient les *forces.*

568. — Les *Chansons de travail*, (de *labour*, par exemple), composées par nos pères, en sont une preuve. Les *Chansons de fileuses*, *Chants des marins* et *Chansons de marche* sont connus de tous.

569. — Il peut, malheureusement aussi, être un *surexcitant.*

570. — Prenez l'être le plus pacifique, (pour peu qu'il soit faible de caractère surtout), et mêlez-le à une troupe de soldats.

Battez « *la charge* ». Il y a gros à parier qu'il sera fatalement entraîné par le *Rythme*. Si la course est longue, la montée rapide, il arrivera haletant, hurlant, furieux à l'endroit où on le conduit pour vaincre et massacrer. Il est vrai qu'il se résignera plus facilement à mourir ou plutôt il *oubliera* le danger. Il possédera donc alors plus de *courage physique*. (Il est bien entendu que je ne parle pas ici du *courage mental* qui se produit « à froid » et avec « réflexion »). Telle est la force du *Rythme*.

571. — A côté de cette action *excitante* ou *surexcitante* on peut étudier l'effet contraire. Le *Rythme* est parfois un *calmant*, un *stupéfiant* même.

572. — Par le *rythme monotone* des *berceuses*, les mères calment les enfants et les endorment.

Résultat plus étonnant ! Un médecin m'a affirmé que de petites opérations ont pu être pratiquées grâce à des *rythmes* faisant fonctions d'*anesthésiques*.

Ceci est une action bienfaisante mais quels effets *morbides* peuvent être acquis par l'exagération de la *monotonie rythmique !*

Les « *Mantras* » * de l'Inde exercent une action très forte sur la volonté ; des prières analogues pratiquées par une secte musulmane fanatisaient ses disciples. Leur action est un peu comparable à celle que produit la récitation d'une *litanie* ou de ces *prières rythmiques* qui, *faites sur une seule note* et à des *heures régulières*, (autre *procédé rythmique*), sont usitées dans certains ordres et suffiraient, à elles seules, pour dompter un esprit humain, à moins, peut-être, que celui-ci soit doué d'une force mentale bien exceptionnelle !

573. — Enfin le *rythme* que nous avons vu si noble, si moralisateur dans les *airs* célèbres de « *Sarastro* », peut facilement devenir amollissant ou avilissant avec les *basses vulgaires* de nos *airs de danses modernes*.

87e TABLEAU
pl. LXV.

574. — Le *rythme de la basse* dans la « *Polka* » (1) affecte une allure *lourde*, assez comparable à celle de la *danse nègre* nommée : « *Bamboula* » (2).

Dans la « *Valse* » , le *rythme*, moins vulgaire, garde, grâce à sa *monotonie* les propriétés *enivrantes* et *engourdissantes* dont nous avons parlé précédemment (3).

Je laisserai intentionnellement de côté le rôle abominablement immoral que jouent les *rythmes communs* des « *Chansons* », dites de « Café-concert ».

(1) Ecrire en haut du tableau : « Divers exemples de formules, ou groupements rythmiques. » Faire l'ex. 1.

(2) Ecrire l'exemple 2.

(3) Ecrire l'exemple 3.

Dans un genre plus relevé, je citerai *l'accompagnement rythmique* bien connu, des « *Polonaises* » (4), morceaux de genre dont les *basses* ont beaucoup de rapports avec celles des « *Boléros* » *espagnols*. Puis, celui qui accompagne la *Mélodie* des *chansons havanaises*, dites « *Habanera* » (5).

(4) Ecrire l'exemple 4.

(5) Ecrire l'exemple 5.

575. — Nous citons aussi les *Rythmes orientaux*, si curieux et d'un caractère à la fois si *distingué* et si *enivrant*.

576. — Ces *Rythmes* sont, le plus souvent, frappés sur des tambourins ou scandés par des battements de mains, tandis que des instrumentistes, (flûtistes ou hauboïstes, en général), exécutent une mélodie souvent doublée par les voix ou accompagnée de cris gutturaux.

* Sorte de prières.

Plusieurs compositeurs ont fait un heureux emploi de *Rythmes* analogues à ceux-ci.

Tel est celui qui accompagne la *Chanson orientale* de « *La Fiancée d'Abydos* » ([6]), (op. c. de A. Barthé) et le *Rythme*, si entraînant, sur lequel est écrite la *Bacchanale* de « *Samson et Dalila* », (op. de Saint-Saëns) ([7]).

([6]) Ecrire l'exemple 6.

([7]) Ecrire l'exemple 7.

577. — Pour terminer disons encore que les maîtres ont toujours attaché la plus grande importance à la *conception rythmique*. Certains morceaux sont si complètement dominés par le *Rythme* qu'il suffirait de faire simplement entendre celui-ci * pour permettre à tout musicien instruit de les reconnaître immédiatement. Tel est le cas d'un grand nombre des « *sujets* » *des fugues* de J.-S. Bach ; du *premier morceau de la* « *Symphonie en ut mineur* » de L. Van Beethoven ; du *Début de la* « *Symphonie en sol mineur* » de W. Mozart ; de celui de la « *Symphonie italienne* » et du *Scherzo de la* « *Symphonie écossaise* » de Mendelssohn, etc. *REMARQUES GÉNÉRALES.*

On pourrait multiplier les exemples, mais je pense avoir fait comprendre l'*importance extrême* d'une *force* si *universellement répandue*, si *utile*, (si *nuisible* aussi parfois !) à ceux-là même qui ignorent souvent son nom et ne se doutent pas qu'ils lui doivent en partie l'existence.

578. — Dans la prochaine leçon, nous commencerons l'étude de la mesure **, c'est-à-dire de certaines *formes rythmiques* données. Mais je tiens tout d'abord à prévenir le lecteur contre la confusion trop souvent établie entre les mots : *Rythme* et : *Mesure*. *DIFFÉRENCE EXISTANT ENTRE LE RYTHME ET LA MESURE.*

La seconde, (*Mesure*), n'est en quelque sorte qu'un mode, une manière d'être du premier, (*Rythme*). Elle est *finie* dans ses manifestations qui sont toujours *limitées* à un certain nombre de formules, (fort grand, d'ailleurs). Les ressources du *Rythme* sont, au contraire, *infinies*.

Enfin, on se souviendra qu'une phrase musicale peut-être parfaitement *rythmée* (sans pour cela être *mesurée*). Témoin le *Plain-chant* liturgique, qui est une mélodie *rythmée* mais n'appartenant à aucune mesure régulière ou irrégulière. *LE PLAIN-CHANT.*

* En en faisant la *lecture rythmée*, c'est-à-dire en exécutant les groupements de valeurs, sans donner les intonations et sans dire les noms des notes, ou encore en « frappant » le rythme sur un objet quelconque, une table, par exemple.

** J'engage vivement le lecteur à étudier les livres traitant spécialement du Rythme et je recommande, entre autres : *Traité de l'expression musicale*, *L'Anacrouse dans la musique moderne*, par M. Mathis Lussy et la thèse de M. Combarieux.



46e LEÇON :

La Mesure. — Les « Mesures ». — Barres de mesures. — Double barre de séparation. — Double barre de terminaison. — Accolades. — Reprises. — Renvois.

LA MESURE.

579. — En musique le terme : Mesure a plusieurs significations.

580. — Pris dans le sens le plus large, ce mot sous-entend : division d'un morceau de musique en petites parties d'égale durée. Cette division peut s'opérer de diverses façons. La Mesure est donc une manière d'être du Rythme.

LES « MESURES ».

581. — Dans le sens le plus restreint le mot : « mesure » s'applique à chacune des petites parties d'égale durée qui divisent un morceau de musique.

BARRES DE MESURES.

582. — Ces divisions s'indiquent au moyen de lignes verticales traversant la portée de la première à la cinquième ligne. Celles-ci prennent le nom de : « barres de mesures » (1).

88e TABLEAU
pl. XLVI.

COMPOSITION DES « MESURES ».

583. — L'espace compris entre deux barres de mesure se nomme donc : « mesure ». Chacune des mesures qui divisent un morceau de musique, devant avoir une égale durée, renfermera nécessairement aussi une somme équivalente de valeurs de notes ou de silences.

Ainsi (2), si dans une *mesure* on place *une blanche pointée* (3) et que dans la *mesure* suivante on mette *une noire*, *un soupir et une noire* (4), la *somme* des valeurs contenues dans cette *mesure* sera *équivalente* à la *blanche pointée* (5). En effet *une blanche pointée* est égale *à deux noires plus un soupir* (6).

Si dans la mesure suivante on plaçait *six croches*, celle-ci renfermerait encore une *somme* de valeurs *équivalente* à celles des deux *mesures* précédentes, puisque *une blanche pointée* est égale à *deux noires plus un soupir* ou à *six croches.*

(1) Commencer l'exemple 1. Tracer l'accolade, la clé de sol, puis les deux barres de mesure. Ecrire au-dessus de celles-ci : « Barres de mesure » et « Mesure » au-dessus des mesures.

(2) Tracer trois nouvelles barres de mesure.

(3) Placer une blanche pointée dans la troisième mesure de l'exemple 1.

(4) Placer ces valeurs dans la quatrième mesure.

(5) Désigner cette valeur.

(6) Ecrire la formule : « 1 blanche pointée = 2 noires, 1 soupir », au-dessus de la portée. Agir de même pour la suite de l'exemple.

584. — Lorsqu'un morceau de musique est divisé en plusieurs parties on indique généralement la fin de chacune d'elles par une double barre verticale nommée : « double barre de mesure » ou « barre de séparation ». *DOUBLE BARRE DE SÉPARATION.*

Celle-ci n'a, du reste, d'autre but que de rendre plus compréhensible à première lecture la division du morceau [7].

585. — La double barre de séparation n'a pas, au point de vue de la mesure, plus d'importance que la simple barre qu'elle peut être appelée à remplacer.

[7] Tracer la première partie de l'exemple 2, jusqu'à la double barre de séparation.

586. — A la fin d'un morceau on place aussi une double barre verticale mais la seconde barre est généralement plus grosse que la première et le mot : Fin est écrit au-dessus d'elles. Ce signe prend le nom de « barre de terminaison » [8]. *BARRE DE TERMINAISON.*

587. — La *barre de terminaison*, nous le constaterons bientôt, peut, en cas de *reprise* du début du morceau, se trouver placée au milieu de celui-ci et tenir premièrement lieu de *barre de séparation* entre deux reprises.

[8] Finir l'exemple 2 et tracer la barre de terminaison ainsi que les indications s'y rapportant.

588. — La double barre de séparation peut être encore employée avant les changements d'armures. *EMPLOIS DIVERS DE LA DOUBLE BARRE DE SÉPARATION.*

Exemple. — Un morceau a *deux dièses* à la clé et l'on veut établir une *modulation persistante* dans une tonalité possédant *deux bémols* [9].

On placera une *double barre de séparation* [10] puis *deux bécarres* effaçant la première armure [11] et enfin les *deux bémols* formant la nouvelle [12].

[9] Commencer les exemples 3, 4 et 5. Tracer la première partie jusqu'à la modulation.

[10] Tracer la double barre et l'indication placée au-dessus.

[11] Les écrire.

[12] Les tracer, puis écrire au-dessus : « chang. de tonalité ». Tracer ensuite trois barres de mesures.

589. — Lorsqu'on veut changer de mesure, on se sert aussi de la double barre de séparation.

Exemple. — Un morceau est écrit dans une *mesure* indiquée au moyen d'un *C barré* [13]. Si l'on veut changer de mesure on placera une *double barre de séparation* [14], puis le *chiffre indicateur* de la nouvelle mesure [15] (3 et 4, sous forme de fractions.)

[13] Désigner le chiffre indicateur tracé au commencement de l'exemple 3.

[14] Tracer la double barre et l'indication placée au-dessus.

[15] Tracer les chiffres : « $\frac{3}{4}$ », après la double barre, puis deux barres de mesure et écrire l'indication du changement de mesure au-dessus de la portée.

590. — La double barre de séparation ne remplace pas toujours une barre de mesure. Au cas où elle est placée dans le courant d'une mesure, elle ne sert plus qu'à indiquer la terminaison d'une partie d'un morceau ou à précéder un changement de tonalité ou de mesure [16]. *REMARQUES.*

Exemple. — Si la *première partie d'un morceau*

[16] Commencer les exemples 6 et 7. Tracer la clé, l'armure et le chiffre indicateur de la mesure. Puis toutes les *barres de mesures* et les indications : « 1e mesure, 2e mesure », etc., écrites sous la portée.

se terminait au milieu de la *cinquième mesure* * on placerait une *double barre de séparation* au milieu de celle-ci [17].

Enfin si un *changement de tonalité* et de *mesure* survenait ensuite, (dans la *seconde partie*, au milieu de la *septième mesure*, par exemple), on ferait encore précéder les indications relatives à ces changements par une *double barre de séparation* [18].

(17) Tracer la double barre. Ecrire au-dessus de la portée les indications relatives à la 1re et à la 2e partie du morceau et aux doubles barres.

(18) Tracer une double barre de séparation au milieu de la 7e mesure et la faire suivre des nouvelles indications d'armure et de mesure. Ecrire : « double barre » au-dessus de la portée.

591. — Dans ces deux derniers cas [19] la double barre de séparation n'interrompt nullement le cours régulier des mesures.

(19) Désigner les deux doubles barres des exemples 6 et 7.

592. — Nous verrons bientôt que la *double barre de séparation* peut, (en cas de *reprise* de la première partie, servant alors de terminaison au morceau), être placée à la fin de la partie qui précède cette reprise, (dite : « *da capo* »). Elle semble alors être mise à la fin du morceau mais ce n'est qu'un effet d'écriture et la véritable *barre de terminaison* se trouve dans le cours du morceau [20].

(20) Interroger les élèves puis effacer le 88e tableau.

REMARQUES. PREMIÈRE MESURE DES MORCEAUX

593. — Au début des morceaux il arrive fréquemment que la première phrase ne commence pas sur le premier temps. On a coutume, alors, de ne pas compléter la mesure initiale par le, ou les silences qui devraient précéder la première note [21].**

89e TABLEAU
pl. XLVI.

(21) Commencer le tableau. Tracer les lignes pointillées délimitant les divers exemples. Ecrire l'ex. 1, sauf l'indication relative à la 1re barre de mesure.

594. — La somme des valeurs renfermées dans cette première mesure [22] est donc alors plus ou moins inférieure à la somme normale qui sera celle des mesures suivantes [23]. Ceci a lieu par convention spéciale et les silences complétant la première mesure sont sous-entendus.

(22) Désigner celle-ci,

(23) Désigner celles-ci.

PREMIÈRE BARRE DE MESURE.

595. — Au commencement de chaque portée la barre de mesure précède la clé, l'armure de la tonalité et, (au début du morceau), le chiffre indicateur de la mesure [24].

(24) Ecrire « 1re barre de mesure » au-dessus de la première barre de l'ex. 1.

GRANDES BARRES DE MESURES

596. — Lorsque l'instrument pour lequel est écrit le morceau exige le jeu des deux mains et l'emploi de plusieurs portées, les barres de mesures traversent simultanément ces portées [25].

(25) Tracer l'ex. 2. Ecrire au-dessus : « Barres de mesures reliant deux portées. » Ne pas tracer l'indication relative à la 1re barre de mesure et à l'accolade.

---

* Pour la commodité de l'exemple, nous sommes forcés d'assigner un terme très court à chacune des parties du morceau, mais ordinairement celles-ci sont beaucoup plus longues.

** Voir dans la 47e leçon, la signification de ce terme.

597. — Dans l'écriture orchestrale et dans celle de la musique d'ensemble instrumentale ou vocale les barres de mesures traversent simultanément toutes les portées employées ([26]).

([26]) Tracer l'ex. 4, mais sans écrire l'indication relative à la 1re barre de mesure et à l'accolade.

598. — Enfin, lorsqu'on écrit pour des voix, (solistes), accompagnées par un instrument, la première barre de mesure de chaque ligne traverse seule toutes les portées. Les suivantes sont indépendantes et simplement placées exactement au-dessus les unes des autres. La partie instrumentale seule, si son écriture exige deux portées conserve les grandes barres transversales ([27]).

([27]) Ecrire l'ex. 3.

ACCOLADES

599. — Dans la musique d'ensemble instrumentale et dans la musique écrite pour orchestre la première barre de mesure est souvent doublée ou précédée d'une accolade.

600. — Dans l'écriture musicale on fait usage de deux genres d'accolades servant à relier les portées. Ce sont :

1° L'accolade ordinaire servant à relier les parties écrites pour le Piano, la Harpe, l'Orgue, etc. ([28]).

2° L'accolade d'orchestre, (formée d'une grosse barre verticale terminée, en bas et en haut, par de petites lignes courbes délimitant un certain nombre de portées). Cette accolade sert généralement à délimiter les groupes d'instruments, (à cordes; à vents, en cuivre ; à vent, en bois; etc.) ([29]).

Les accolades se placent verticalement devant la première barre de mesure de chaque page ([30]).

([28]) Désigner l'accolade précédant la 1re barre de mesure dans les ex. 2 et 3. Ecrire au-dessus et au commencement de l'ex, 2. « 1re barre de mesure et accolade reliant deux portées » ; au-dessous et au commencement de l'ex. 3 : « 1re barre de mesure et accolade. »

([29]) Désigner l'accolade précédant la 1re barre de mesure dans l'ex. 4. Ecrire au-dessus et au commencement de l'ex. 4 : « 1re barre de mesure et accolade d'orchestre. »

([30]) Questionner les élèves, puis effacer le 89e tableau.

REPRISES ET RENVOIS.

601. — Il arrive parfois que le compositeur désire faire répéter une partie d'un morceau sans avoir besoin de l'écrire une seconde fois. Il se sert alors de signes de reprises ou de renvois.

BARRES DE REPRISE.

602. — Lorsqu'une double barre de séparation est précédée ou suivie de deux points placés dans les second et troisième interlignes elle prend le nom de : « barre de reprise » et indique que l'on doit reprendre une seconde fois la partie du morceau du côté de laquelle se trouvent les deux points. Cette partie prend le nom de : « reprise » ([31]).

603. — Quelquefois on place des points avant et après la même *barre de reprise*.

Cela indique deux *reprises* se suivant.

Les *reprises* placées au commencement d'un morceau, et formées par la première partie de celui-ci, sont simplement suivies d'une *barre de reprise* ([32]).

90e TABLEAU
pl. XLVII.

([31]) Ecrire l'exemple 1.

([32]) Ecrire l'exemple 2 tout en continuant à l'expliquer.

Celles qui se trouvent dans le courant des morceaux sont, au contraire, limitées par deux *barres de reprise* placées l'une au commencement, l'autre à la fin de la partie qui doit être répétée.

604. — Lorsque la *barre de reprise* est précédée de l'indication : « 1re fois », placée au-dessus de la portée, (ces mots étant souvent surmontés par des lignes horizontales et verticales pointillées surplombant un certain nombre de mesures) (33) et suivie de l'indication : « 2e fois » (34), cela signifie que l'on doit, la première fois qu'on exécute le passage, jouer les mesures sur lesquelles sont écrits les mots : « 1re fois », reprendre au début de la reprise et, la seconde fois, supprimer les mesures sur lesquelles sont placés les mots : « 1re fois » et exécuter celles, placées après la barre de reprise et sous les mots : « 2e fois ».

(33) Commencer l'exemple 3. Ecrire : « 1re fois » et tracer les lignes pointillées au-dessus des 4 mesures précédant la barre de reprise.

(34) Ecrire : « 2e fois », au-dessus des mesures suivant la barre de reprise.

SIGNES DE RENVOIS.

605. — On peut indiquer que l'on doit reprendre un passage d'un morceau, (ce passage étant souvent formé de plusieurs parties), au moyen de signes nommés : renvois.

606. — Il existe plusieurs *figures de renvois* (35) et celles-ci sont souvent accompagnées des mots italiens : « *Al segno* », signifiant : « au signe ».

Lorsqu'on joue un morceau, si l'on trouve un de ces *signes* (36) on ne s'arrête pas, mais quand on en voit un semblable, (accompagné, ou non, des mots : « *Al segno* »), on reprend à l'endroit indiqué par le premier et l'on répète une seconde fois toute la partie du morceau comprise entre les deux *signes*.

(35) Ecrire l'exemple 4.

(36) Les désigner sur le tableau.

REPRISE « DA CAPO ».

607. — On peut aussi se servir des mots italiens : « da capo* » (qui signifient : « du chef »). Ces mots indiquent que l'on doit reprendre le morceau du commencement.

608. — Supposons qu'on exécute un morceau composé de *deux parties*. A la fin de la première se trouve une *double barre de terminaison* surmontée du mot : « *Fin* » (37)** et la seconde partie est terminée par une *double barre de séparation* accompagnée des mots : « *da capo* » ou des lettres *: d. c.* (ces mots sont parfois remplacés par un *simple signe de renvoi*. Un de ces signes est aussi placé au commencement du morceau) (38).

(37) Ecrire la première partie de l'exemple 5.

(38) Terminer l'exemple 5.

* Dans les éditions allemandes ce genre de reprise est indiqué par les mots : *Vom Aufang.*

** En allemand : *Ende.*

On devra d'abord jouer tout le morceau sans s'inquiéter de la *barre de terminaison* et du mot : « *Fin* » puis, lorsqu'on aura terminé la seconde partie, *on reprendra au commencement du morceau* et l'on exécutera à nouveau toute la partie comprise entre celui-ci et la *barre de terminaison*.

REMARQUE.

609. — Si cependant une *barre de reprise* séparant deux parties, ou si deux *points* indiquant la *reprise* précédaient ou suivaient la *barre de terminaison*, on exécuterait deux fois les reprises indiquées puis, après avoir repris au commencement, on ne jouerait plus qu'une seule fois la, où les parties comprises entre le début du morceau et la *barre de terminaison*.

LA CODA.

610. — Enfin il arrive souvent qu'après avoir exécuté une reprise : « da capo », on trouve, (au lieu d'une barre de terminaison surmontée du mot : « Fin »), une barre de séparation accompagnée des mots italiens : « al coda » (signifiant « à la queue, à la terminaison ») (39).

On doit alors, (après avoir fait la reprise « da capo »), passer de l'endroit où se trouve l'indication : « al coda » au passage en tête duquel se trouve le mot : « coda », « queue, terminaison ».

A la fin de la « coda » se trouvent placés une barre de terminaison et le mot : « Fin », car la coda est toujours la dernière partie d'un morceau.

(39) Ecrire l'exemple 6.

NOTIONS HISTORIQUES SUR LA BARRE DE MESURE.

611. — C'est vers l'an 1000 que l'usage de la *Barre de mesure* a été adopté.

Reimann dit que « dans ..... deux cas, (*lorsque* le point était considéré : 1° comme « *point de perfection* » ; 2° comme « *point de division* » * il remplissait le même rôle que notre *Barre de mesure* qui est notoirement issue soit du *punctum perfectionnis*, soit du *punctum divisionis.* »

Dans la prochaine leçon nous aborderons l'étude des diverses espèces de mesures.

* Voir le paragraphe 107, (9e leçon).



47e LEÇON :

Mesures. — Temps. — Mesures régulières et mesures irrégulières. — Mesures régulières, (à 2, 3 et 4 temps). — Temps simples et mesures simples, (à divisions binaires). — Temps composés et mesures composées, (à divisions ternaires). — Accentuation des temps. — Temps forts et temps faibles.

DÉFINITION DE LA MESURE.

612. — Nous avons appris dans la précédente leçon que :

En musique, le mot : Mesure, pris dans sa plus large acception, signifie : division d'un morceau de musique en petites parties d'égale durée; cette division pouvant d'ailleurs s'opérer de diverses manières.

On sait aussi que chacune de ces parties égales se nomme : « mesure ».

DIVISION DES MESURES. TEMPS.

Chacune de ces mesures peut, à son tour, se diviser en fractions égales nommées : « temps ».

MESURES RÉGULIÈRES ET MESURES IRRÉGULIÈRES.

613. — Selon le nombre de temps qu'elles renferment, les mesures ont été divisées en deux classes.

1° Les mesures régulières;

2° Les mesures irrégulières.

ÉTUDE DES DIVERSES MESURES RÉGULIÈRES.

614. — Nous nous occuperons d'abord des premières qui sont les plus usitées. Elles sont de trois espèces [1] :

1° La mesure à deux temps [2];

2° La mesure à trois temps;

3° La mesure à quatre temps.

TEMPS BINAIRES ET TEMPS TERNAIRES.

615. — Les temps, selon qu'ils ont pour durée unitaire une valeur simple ou une valeur composée, sont divisibles en deux parties égales, (division binaire) et dits : temps simples, ou en trois parties égales, (division ternaire) et dits : temps composés.

91e TABLEAU pl. XLVII.

[1] Commencer le 91e tableau. Tracer les lignes pointillées horizontales et verticales délimitant les exemples. Ecrire en haut, à gauche et dans la première division : « Il y a trois espèces de mesures régulières ».

[2] Ecrire dans la division au-dessous et à gauche : « Mesure à 2 temps ». Ecrire de même les exemples 3 et 4.

LES DEUX GENRES DE MESURES RÉGULIÈRES. MESURES SIMPLES.

616. — Par suite de cette subdivision, les trois espèces de mesures se divisent en deux genres (3).

617. — 1° Les mesures simples, dont les temps ont pour durée unitaire une valeur simple et se divisent, conséquemment, en deux parties égales, (division binaire (4)).

MESURES COMPOSÉES.

618. — 2° Les mesures composées, dont les temps ont pour durée unitaire une valeur composée et se divisent, conséquemment, en trois parties égales, (division ternaire (5)).

TEMPS FORTS ET TEMPS FAIBLES.

619. — Les temps d'une même mesure, toujours égaux en durée, diffèrent cependant quant à l'accentuation, c'est-à-dire quant au degré de force ou de douceur avec lequel la note placée sur eux doit être accentuée.

Les uns, ceux qui doivent être plus fortement accentués, sont communément appelés : « temps forts »; les autres, moins fortement accentués, prennent, par opposition, le nom de : « temps faibles (6) ».

Quoique ces appellations nous paraissent employées à l'heure actuelle plutôt par « routine » que logiquement, nous croyons devoir les conserver encore pour faciliter aux élèves la lecture d'anciens solfèges et traités dans lesquels ils pourraient les rencontrer.

620. — Nous dirons donc que :

1° Dans la mesure à deux temps (7) le premier temps est fort et le second, faible (8).

2° Dans la mesure à trois temps, le premier temps est fort et les deux autres, faibles (9); (quelques théoriciens donnent parfois au troisième temps la qualification : « demi-fort) ». Il est même certains cas où ce temps doit être considéré comme fort.

3° Dans la mesure à quatre temps, le premier et le troisième temps sont forts; le second et le quatrième sont faibles (10).

(Le troisième temps de cette mesure est souvent considéré comme demi-fort seulement.)

621. — Comme on le voit, *dans chacune des mesures le premier temps doit*, (sauf indication contraire d'un auteur, naturellement), *être plus fortement accentué que les autres.*

PARTIES FORTES ET PARTIES FAIBLES DE TEMPS.

622. — Il en est de même de la *première partie de chaque temps. Celle-ci doit généralement être plus fortement accentuée que les autres.*

(3) Commencer l'exemple 5. Ecrire : « Les trois espèces de mesures se divisent en deux genres ».

(4) Ecrire : « Simple (Temps à divisions binaires) ». Exemple 6.

(5) Terminer les exemples 6, 7 et 8. Ecrire : « Composée (Temps à divisions ternaires) » au-dessous des mots précédemment écrits : « Simple, etc. ».

(6) Ecrire l'ex. 9.

(7) Désigner ces mots sur le tableau dans l'exemple 2.

(8) Ecrire l'ex. : 10.

(9) Ecrire l'ex. : 11.

(10) Ecrire l'ex. : 12.

REMARQUE. Nous aurons l'occasion de revenir sur l'importance de l'*accentuation rythmique* lorsque nous parlerons des diverses *formules rythmiques* les plus usitées.

Rappelons simplement que, dans son acception la plus restreinte, le mot *Rythme* est souvent employé pour désigner l'*accentuation* donnée aux *temps forts* et aux *parties fortes des temps*; on dit alors « rythmer les temps », « donner du rythme, de l'accentuation à la mesure », etc.

Dans la prochaine leçon nous étudierons les *chiffres indicateurs* des mesures.



48e LEÇON :

Manière d'indiquer les mesures. — Chiffres indicateurs.

623. — On indique les différentes mesures au moyen de chiffres disposés sous forme de fractions. Ces chiffres prennent le nom de « chiffres indicateurs » ([1]).

CHIFFRES INDICATEURS DES MESURES.

92e TABLEAU pl. XLVIII

([1]) Faire l'exemple 1.

([2]) Commencer l'exemple 2. Ecrire: « Manière placer les chiffres indicateurs », puis tracer l'accolade, la clé de sol, l'armure et le chiffre indicateur ainsi que les barres de mesures qui précèdent la double barre de séparation. Agir de même pour les deux autres parties de l'exemple se rapportant aux indications de changements de mesure.

624. — Ils sont généralement posés sur la Portée, soit au commencement des morceaux, immédiatement après la clé et l'armure ([2]) ; soit, lorsque survient un changement de mesure, immédiatement après une double barre de séparation. En ce dernier cas, s'il y a aussi changement de ton ou de mode, l'armure nouvelle se trouve placée entre les chiffres indicateurs et la barre de séparation*.

MANIÈRE DE PLACER LES CHIFFRES INDICATEURS.

Parfois cependant une simple *barre de mesure* précède le nouveau *chiffre indicateur***.

Cette manière d'écrire tend à entrer de plus en plus en usage, comme toute simplification, d'ailleurs.

625. — Voici quelle est la signification des *chiffres indicateurs*.

FONCTIONS DES CHIFFRES INDICATEURS.

Le chiffre supérieur, faisant fonction de numérateur, indique le nombre de valeurs contenues dans une mesure ([3]). Ce chiffre, (pour les mesures régulières), peut être 2, 3, 4, pour les mesures simples ([4]) et 6, 9, 12 pour les mesures composées.

LE CHIFFRE SUPÉRIEUR : NUMÉRATEUR.

([3]) Ecrire la première partie de l'exemple 3.

([4]) Ecrire la suite de l'exemple 3 à mesure qu'on l'explique. Procéder de même pour l'exemple 4.

626. — Le chiffre inférieur, faisant fonction de dénominateur indique quelle sera la qualité, la nature des valeurs dont le nombre est représenté par le numérateur.

LE CHIFFRE INFÉRIEUR : DÉNOMINATEUR.

La *ronde*, (étant l'unité de valeur), sera représentée par le *chiffre 1*.
La *blanche*, (correspondant à la demie), par le *chiffre 2*.
La *noire*, (correspondant au quart), par le *chiffre 4*.
La *croche*, (correspondant au huitième), par le *chiffre 8*.
Le *double croche*, (correspondant au seizième), par le *chiffre 16*.

---

* Lorsqu'on copie un *fragment* de morceau de musique on a coutume de placer les chiffres indicateurs de la mesure entre deux parenthèses, (comme exemple de cette manière d'écrire, consulter les 21e, 82e, 85e, 87e tableaux).

** A ce sujet voir la 53e leçon, sur les mesures irrégulières.

627. — **Les chiffres 1, 2, 4, 8, 16, sont les dénominateurs les plus usités.**

On conçoit cependant qu'il serait possible d'en employer d'autres : *32* *, par exemple, correspondant à la *triple croche; 64*, correspondant à la *quadruple croche*.

Les quatre premiers *chiffres dénominateurs*, *1, 2, 4, 8* servent plus spécialement aux *mesures simples*.

Dans les *mesures composées* il est d'usage d'employer surtout les *dénominateurs : 2, 4, 8 ou 16*.

Cependant, je le répète, c'est ici question d'usage et non règle absolue.

628. — Voyons maintenant comment on peut se servir des *chiffres indicateurs*.

Si nous prenons le *numérateur : deux* ([5]), (appartenant aux *mesures simples régulières*), et si nous le combinons avec le *dénominateur : quatre* ([6]), nous obtiendrons une *mesure* dite « *à deux-quatre* », (ou *mesure contenant deux quarts de Ronde* ([7]), soit, *deux noires* ou leur valeur équivalente, *une blanche*, ou *quatre croches*, ou *huit doubles croches*, ou toute autre combinaison ayant pour *total* les *deux noires indiquées* par les *chiffres indicateurs* de la mesure).

([5]) Désigner ce numérateur et l'écrire dans l'exemple 5.

([6]) Désigner ce chiffre dans l'exemple 4 et l'écrire au-dessous du numérateur 2.

([7]) Ecrire la suite de l'exemple 5 : « chiffres indicateurs d'une mesure simple régulière contenant deux quarts de ronde », tracer la petite accolade, le mot : « soit », puis tracer la fin de l'exemple 5 tout en l'expliquant.

Comme on le voit, ce système est fort simple. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans les prochaines leçons qui auront trait à la constitution des diverses *mesures régulières simples* et *composées* les plus usitées.

NOTIONS HISTORIQUES.

629. — Avant de terminer ce chapitre, je tiens à donner quelqu'idée de ce qu'étaient, au moyen âge, les signes indicateurs des mesures. D'après V. D'Indy, (Cours de composition musicale, 1[er] livre), « la notation proportionnelle » ne « connaissait que deux signes de mesure ».

1° Le « *Tempus perfectus* ou mesure ternaire, considérée comme parfaite parce qu'elle est l'image de la Trinité ». Le *Tempus perfectus* était représenté par un petit cercle **.

2° Le « *Tempus imperfectus*, ou mesure binaire » représentée par un petit demi-cercle. « Ce dernier signe, (continue V. D'Indy), a subsisté ***, « l'autre » au contraire, (le cercle), a « totalement disparu et, avec lui, le principe de la *perfection*, ou division *ternaire* des « valeurs de notes. Dans notre système actuel, on a remédié tant bien que mal à cette « grave lacune à l'aide du *point*, allongeant de moitié la durée de la note, et à l'aide du « *triolet*; mais ce ne sont là que des expédients : la véritable notation ternaire nous fait « défaut ».

Nous laissons à l'éminent compositeur toute la responsabilité de cette dernière assertion. Mais celle-ci nous paraissant, d'ailleurs, fort intéressante, devait être citée. Dans la prochaine leçon nous parlerons de la notation actuelle des diverses mesures.

* Beethoven dans la « *Sonate en ut mineur* », (opéra 111), fait usage de la mesure à $\frac{12}{32}$.

** Signe représentant le « *Tempus perfectus* » : O.

*** Signe représentant le « *Tempus imperfectus* » ; C. Ce signe est évidemment l'origine du signe actuel : C, servant à représenter la mesure à quatre quatre et des signes : ¢ et CƆ, également utilisés.

49e LEÇON :

Les 12 mesures régulières simples ou binaires.

630. — Ayant acquis, dans les dernières leçons, des notions générales sur le *Rythme*, la *Mesure* et les *chiffres indicateurs des Mesures* nous pouvons aborder l'étude spéciale et détaillée des *12 mesures régulières simples, ou binaires, les plus usitées.*

Nous savons déjà que

On nomme Mesures simples ou binaires celles dont les temps ont pour durée unitaire une valeur simple, (divisible en deux parties égales, division binaire) et prennent, en conséquence, le nom de temps simples ou binaires ([1]).

631. — Dans les mesures régulières simples, le chiffre indicateur supérieur, le numérateur, indique à la fois la quantité de certaines valeurs, (dont la qualité sera indiquée par le dénominateur) et le nombre des temps contenus dans une mesure ([2]).

Pour les *mesures régulières simples*, ce *chiffre* peut être *deux*, *trois* ou *quatre* ([3]).

632. — Le chiffre indicateur inférieur, le dénominateur, indique la qualité, (ou la nature), des valeurs dont le nombre est indiqué par le numérateur ([4]).

Pour les mesures régulières simples, ce chiffre peut être : Un, (représentant l'unité de valeur de note : la ronde ([5])**) ; Deux (représentant la blanche, équivalant à la demie) ; Quatre, (représentant la noire, équivalant au quart) ; ou Huit, (représentant la croche, équivalant au huitième).**

Donc, une *mesure* représentée par les *chiffres indicateurs* : $\frac{2}{4}$ * ([6]), aura pour *valeur unitaire* une *blanche* ([7]) ; pour *valeur unitaire de chaque*

93e TABLEAU
Voir pl. XLVIII

([1]) Tracer toutes les lignes pointillées séparant les divers exemples du 93e tableau. Ecrire au-dessus de la quatrième portée : « Chiffres indicateurs des mesures simples ou binaires. »

([2]) Ecrire l'exemple 1.

([3]) Ecrire l'exemple 2.

([4]) Ecrire l'exemple 3.

([5]) Commencer l'exemple 4. Ecrire : « Dénominateurs, 1 ... » et tracer la figure de la ronde.
Agir de même pour la suite de l'exemple qu'on doit écrire au fur et à mesure qu'on l'explique.

([6]) Commencer l'ex. 5. Tracer les chiffres $\frac{2}{4}$. Ecrire au-dessus de la première portée : « Mesure contenant deux quarts de ronde. »

([7]) Ecrire : « Valeur unitaire de la mesure » et tracer la blanche.

* Prononcez « deux-quatre ».

temps, une *noire* (8), (la *mesure* en contiendra deux). Chaque *temps* sera divisible en *deux croches* (9) ; (la *mesure* en contiendra donc *quatre*).

633. — Chacun des trois chiffres numérateurs peut se combiner avec l'un des quatre chiffres dénominateurs (10).

Il en résulte donc douze mesures régulières simples dont quatre à deux temps, quatre à trois temps et quatre à quatre temps.

Voici quelles sont ces *mesures :* (11)

LES 4 MESURES SIMPLES A DEUX TEMPS.

634. — *Mesures régulières simples à deux temps. Numérateur : deux; Dénominateurs : un, deux, quatre* ou *huit* (12).

La combinaison du *numérateur : deux* (13) avec le *dénominateur : un* (14) donne la *mesure à deux-un* (15), dont la *valeur unitaire* est la *brève* (16). La *valeur unitaire de chaque temps* est la *ronde*; la *mesure* en contiendra *deux* (17). Chaque *temps* est divisible en *deux blanches* (18). La *mesure* contient donc *quatre blanches.*

La combinaison du *numérateur : deux* avec le *dénominateur : deux* donne la *mesure à deux-deux*, dont la *valeur unitaire* est la *ronde*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *blanche ;* la *mesure* en contiendra *deux*. Chaque *temps* est divisible en *deux noires*. La *mesure* contient donc *quatre noires.*

La combinaison du *numérateur : deux* avec le *dénominateur : quatre* donne la *mesure à deux-quatre,* dont la *valeur unitaire* est la *blanche*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *noire ;* la *mesure* en contiendra *deux*. Chaque *temps* est divisible en *deux croches*. La *mesure* contient donc *quatre croches.*

La combinaison du *numérateur : deux* avec le *dénominateur : huit* donne la *mesure à deux-huit* dont la *valeur unitaire* est la *noire*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *croche ;* la *mesure* en contiendra *deux*. Chaque *temps* est divisible en *deux doubles croches*. La *mesure* contient donc *quatre doubles croches.*

LES 4 MESURES SIMPLES A TROIS TEMPS.

635. — *Mesures régulières simples à trois temps. Numérateur : trois; Dénominateurs : un, deux, quatre* ou *huit.*

La combinaison du *numérateur : trois* avec le *dénominateur : un* donne la *mesure à trois-un* dont la *valeur unitaire* est la *brève pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *ronde ;* la *mesure* en contiendra *trois*. Chaque *temps* est divisible en *deux blanches*. La *mesure* contient donc *six blanches.*

La combinaison du *numérateur : trois* avec le *dénominateur : deux* donne

(8) Ecrire : « Valeurs unitaires des temps » et tracer les deux noires.

(9) Ecrire : « Divisions binaires des temps » et tracer les quatre croches formant cette division.

(10) Les désigner sur le tableau. Interroger les élèves puis effacer le 93e tableau,

94e TABLEAU
Voir pl. XLIX.

(11) Tracer les divisions du 94e tableau. Ecrire en haut : « Les 12 Mesures simples régulières (à temps binaires) ».

(12) Ecrire les indications relatives aux chiffres indicateurs, numérateurs et dénominateurs.

(13) Désigner ce numérateur.

(14) Désigner ce dénominateur.

(15) Ecrire les chiffres indicateurs « $\frac{2}{1}$ » dans la première division de l'exemple 1.

(16) Tracer cette valeur sur la cinquième ligne.

(17) Ecrire les deux rondes.

(18) Ecrire deux blanches au-dessous de chacune des deux rondes, précédemment tracées. Agir de même pour la suite de l'exemple 1 et pour les exemples 2 et 3.

la *mesure à trois-deux* dont la *valeur unitaire* est la *ronde pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *blanche;* la *mesure* en contiendra *trois*. Chaque *temps* est divisible en *deux noires*. La *mesure* contient donc *six noires*.

La combinaison du *numérateur : trois* avec le *dénominateur : quatre* donne la *mesure à trois-quatre* dont la *valeur unitaire* est la *blanche pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *noire;* la *mesure* en contiendra *trois*. Chaque *temps* est divisible en *deux croches*. La *mesure* contient donc *six croches*.

La combinaison du *numérateur : trois* avec le *dénominateur : huit* donne la *mesure à trois-huit* dont la *valeur unitaire* est la *noire pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* sera la *croche ;* la *mesure* en contiendra *trois*. Chaque *temps* est divisible en *deux doubles croches*. La *mesure* contient donc *six doubles croches*.

636. — *Mesures régulières simples à quatre temps. Numérateur : quatre; Dénominateurs : un, deux, quatre* ou *huit*. *LES 4 MESURES SIMPLES A QUATRE TEMPS.*

La combinaison du *numérateur quatre* avec le *dénominateur : un* donne la *mesure à quatre-un* dont la *valeur unitaire* est la *maxime*, (ou *note carrée*). La *valeur unitaire de chaque temps* est la *ronde;* la *mesure* en contiendra *quatre*. Chaque *temps* est divisible en *deux blanches*. La *mesure* contient donc *huit blanches*.

La combinaison du *numérateur : quatre* avec le *dénominateur : deux* donne la *mesure à quatre-deux* dont la *valeur unitaire* est la *brève*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *blanche ;* la *mesure* en contiendra *quatre*. Chaque *temps* est divisible en *deux noires*. La *mesure* contient donc *huit noires*.

La combinaison du *numérateur : quatre* avec le *dénominateur : quatre* donne la *mesure à quatre-quatre* dont la *valeur unitaire* est la *ronde*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *noire ;* la *mesure* en contiendra *quatre*. Chaque *temps* est divisible en *deux croches*. La *mesure* contient donc *huit croches*.

La combinaison du *numérateur : quatre* avec le *dénominateur : huit* donne la *mesure à quatre-huit* dont la *valeur unitaire* est la *blanche*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *croche;* la *mesure* en contiendra *quatre*. Chaque *temps* est divisible en *deux doubles croches*. La *mesure* contient donc *huit doubles croches*.

637. — Toutes ces combinaisons, reconnaissables par l'écriture, ne le seraient pas à l'audition sans une convention qui fait plutôt employer les *mesures* ayant pour *unité de temps* la *ronde* ou la *blanche* dans les morceaux d'un mouvement * très lent, d'un caractère large et soutenu ; les *mesures* ayant la *noire* pour *unité de temps* dans les mouvements modérés et vifs, et les *mesures* ayant la *croche* pour *unité de temps* dans les mouvements très vifs. *REMARQUES.*

* Voir la signification musicale de ce mot dans la 57e leçon.

638. — Les mouvements modérés et un peu vifs étant les plus fréquents il en résulte que les *mesures* ayant pour *unité de temps* la *noire*, (représentée par le *dénominateur : quatre*), soit, les *mesures à deux-quatre* ([19]) *trois-quatre* ([19]) et *quatre-quatre* ([19]), sont les plus usitées, mais ceci n'est qu'une question d'usage et rien n'empêche un compositeur d'écrire un morceau d'un mouvement lent dans une mesure à deux-huit, à trois-huit ou à quatre-huit. Je dois ajouter, que, d'ailleurs, l'emploi des *mesures* ayant la *ronde* ou la *blanche* pour *unité de temps* devient de plus en plus rare. On rencontre surtout ces *mesures* dans la musique ancienne, mais les compositeurs modernes font de plus en plus emploi des mesures ayant la *noire pour unité de temps*.

([19]) Désigner cette mesure sur le tableau.

ABRÉVIATIONS REMPLAÇANT CERTAINS CHIFFRES INDICATEURS.

639. — On se sert souvent de diverses abréviations pour remplacer les chiffres indicateurs de quelques mesures régulières simples ([20]).

Ainsi, la *mesure à deux-deux* est souvent représentée par *un seul chiffre :* 2, ou par le *signe* ¢ *. (Cependant dans la « Fugua ricercata » à 6 voix, de Bach, on trouve ce signe employé pour la mesure à *deux-un*).

([20]) Commencer l'exemple 4 et le continuer tout en l'expliquant.

La *mesure à trois-quatre* est parfois représentée par *un seul chiffre :* 3.

Enfin la *mesure à quatre-un*, (dans une gigue en mi mineur, de Bach, par exemple), est parfois représentée par le *double signe :* CƆ ** et la *mesure à quatre-quatre* par un seul *chiffre :* 4 ou par le *signe :* C ***.

Dans la prochaine leçon nous étudierons les douze mesures régulières composées.

---

* Prononcez : C barré.

** Prononcez : C et C renversé.

*** Prononcez : C. Dans la 48e leçon, paragraphe 629, on trouvera l'origine de ce signe. On ferait bien d'en parler si on ne faisait, dans un examen, que la présente leçon.



50e LEÇON :

Les 12 mesures régulières composées ou ternaires.

640. — Nous savons savons déjà que

On nomme mesures composées ou ternaires celles dont les temps ont pour durée unitaire une valeur composée, (divisible en trois parties égales, division ternaire), et prennent, en conséquence, le nom de temps composés ou ternaires (1).

95e TABLEAU
Voir pl. XLIX.

641. — Dans les mesures régulières composées, le chiffre indicateur supérieur, le numérateur, indique la quantité de certaines valeurs, (dont la qualité sera indiquée par le dénominateur et qui seront contenues dans une mesure).

Pour les *mesures régulières composées,* ce chiffre peut être *six*, *neuf* ou *douze.*

642. — Le chiffre indicateur inférieur, le dénominateur, indique la qualité (ou la nature) des valeurs dont le nombre est indiqué par le numérateur.

Pour les mesures régulières composées, ce chiffre peut être : Deux, (représentant la blanche, équivalant à la demie); Quatre, (représentant la noire, équivalant au quart); Huit, (représentant la croche, équivalant au huitième) ou Seize, (représentant la double croche, équivalant au seizième).

Donc, une *mesure* représentée par les *chiffres indicateurs :* $\frac{6}{8}$ *, aura pour *valeur unitaire* une *blanche pointée ;* pour *valeur unitaire de chaque temps*, une *noire pointée ;* (la *mesure* en contiendra *deux*). Chaque *temps* sera divisible en *trois croches;* (la *mesure* en contiendra donc *six*).

643. — Chacun des trois chiffres numérateurs, (six, pour les mesures à deux temps; neuf, pour les mesures à trois temps; douze, pour les mesures à quatre temps), peut se combiner avec l'un des quatre chiffres dénominateurs.

Il en résulte donc douze mesures régulières composées, dont quatre à deux temps, quatre à trois temps et quatre à quatre temps.

(1) Les deux tableaux accompagnant cette leçon se font, (ou se lisent), exactement comme ceux de la leçon précédente, (sur les Mesures régulières simples). Il ne sera donc pas donné de nouvelles indications au sujet de ces tableaux.

* Prononcez : « six-huit ».

LES 4 MESURES COMPOSÉES A DEUX TEMPS.

644. — Voici quelles sont ces mesures :

Mesures régulières composées à deux temps, Numérateur : six ; Dénominateurs : deux, quatre, huit ou *seize.*

96e TABLEAU
Voir pl. L.

La combinaison du *numérateur : six* avec le *dénominateur : deux* donne la *mesure à six-deux*, dont la *valeur unitaire* est la *brève pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *ronde pointée;* la *mesure* en contiendra *deux*. Chaque *temps* est divisible en *trois blanches*. La *mesure* contient donc *six blanches*.

La combinaison du *numérateur : six* avec le *dénominateur : quatre* donne la *mesure à six-quatre*, dont la *valeur unitaire* est la *ronde pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *blanche pointée*, la *mesure* en contiendra *deux*. Chaque *temps* est divisible en *trois noires*. La *mesure* contient donc *six noires*.

La combinaison du *numérateur : six* avec le *dénominateur : huit* donne la *mesure à six-huit*, dont la *valeur unitaire* est la *blanche pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *noire pointée;* la *mesure* en contiendra *deux*. Chaque *temps* est divisible en *trois croches*. La *mesure* contient donc *six croches*.

La combinaison du *numérateur : six* avec le *dénominateur : seize* donne la *mesure à six-seize*, dont la *valeur unitaire* est la *noire pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *croche pointée ;* la *mesure* en contiendra *deux*. Chaque *temps* est divisible en *trois doubles croches*. La *mesure* contient donc *six doubles croches*.

LES 4 MESURES COMPOSÉES A TROIS TEMPS.

645. — *Mesures régulières composées à trois temps. Numérateur : neuf; Dénominateurs : deux, quatre, huit* ou *seize.*

La combinaison du *numérateur : neuf* avec le *dénominateur : deux* donne la *mesure à neuf-deux*, dont la *valeur unitaire* est une *brève pointée liée à une ronde pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *ronde pointée ;* la *mesure* en contiendra *trois*. Chaque *temps* est divisible en *trois blanches*. La *mesure* contient donc *neuf blanches*.

La combinaison du *numérateur : neuf* avec le *dénominateur : quatre* donne la *mesure à neuf-quatre*, dont la *valeur unitaire* est une *ronde pointée liée à une blanche pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *blanche pointée ;* la *mesure* en contiendra *trois*. Chaque *temps* est divisible en *trois noires*. La *mesure* contient donc *neuf noires*.

La combinaison du *numérateur : neuf* avec le *dénominateur : huit* donne la *mesure à neuf-huit*, dont la *valeur unitaire* est une *blanche pointée liée à une noire pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *noire pointée ;* la *mesure* en contiendra *trois*. Chaque *temps* est divisible en *trois croches*. La *mesure* contient donc *neuf croches*.

La combinaison du *numérateur : neuf* avec le *dénominateur : seize* donne la *mesure à neuf-seize*, dont la *valeur unitaire* est une *noire pointée liée à une croche pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *croche pointée ;* la

mesure en contiendra *trois*. Chaque *temps* est divisible en *trois doubles croches*. La *mesure* contient donc *neuf doubles croches*.

646. — *Mesures régulières composées à quatre temps. Numérateur : douze; Dénominateurs : deux, quatre, huit* ou *seize*. *LES 4 MESURES COMPOSÉES A QUATRE TEMPS.*

La combinaison du *numérateur : douze* avec le *dénominateur : deux* donne la *mesure à douze-deux*, dont la *valeur unitaire* est la *maxime*, (ou *note carrée*), *pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *ronde pointée ;* la *mesure* en contiendra *quatre*. Chaque *temps* est divisible en *trois blanches*. La *mesure* contient donc *douze blanches*.

La combinaison du *numérateur : douze* avec le *dénominateur : quatre* donne la *mesure à douze-quatre*, dont la *valeur unitaire* est la *brève pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *blanche pointée ;* la *mesure* en contiendra *quatre*. Chaque *temps* est divisible en *trois noires*. La *mesure* contient donc *douze noires*.

La combinaison du *numérateur : douze* avec le *dénominateur : huit* donne la *mesure à douze-huit*, dont la *valeur unitaire* est la *ronde pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *noire pointée ;* la *mesure* en contiendra *quatre*. Chaque *temps* est divisible en *trois croches*. La *mesure* contient donc *douze croches*.

La combinaison du *numérateur : douze* avec le *dénominateur : seize* donne la *mesure à douze-seize*, dont la *valeur unitaire* est la *blanche pointée*. La *valeur unitaire de chaque temps* est la *croche pointée ;* la *mesure* en contiendra *quatre*. Chaque *temps* est divisible en *trois doubles croches*. La *mesure* contient donc *douze doubles croches*.

647. — Comme les *mesures régulières simples*, les *diverses mesures régulières composées* appartenant à chacun des groupes, (à *deux*, *trois* ou *quatre temps*), ne sont guère reconnaissables que par l'écriture. Cependant, comme les premières, les *mesures régulières composées* ayant de grandes valeurs pour *unité de mesure* ou de *temps* étaient autrefois plus spécialement employées dans les mouvements lents et les autres dans les mouvements modérés, vifs ou très vifs. Pourtant on peut citer dans l'Œuvre de BEETHOVEN des mouvements d'Adagios écrits dans les mesures à douze-seize et même à douze-trente-deux *. *REMARQUES.*

648. — Enfin les *mesures à six-huit*, *neuf-huit*, ou *douze-huit*, ayant une *noire pointée* pour *unité de temps*, (mesures principalement employées dans les mouvements modérés), sont les plus usitées.

Cependant, ici encore, c'est question d'usage et non de règle, il est important de se souvenir de ceci afin de n'y attacher qu'une importance très relative.

Nous étudierons, dans la prochaine leçon, la correspondance des mesures régulières simples et composées.

---

* Exemple déjà cité p. 192.

51e LEÇON :

Correspondance des 12 mesures régulières simples et des 12 mesures régulières composées.

ORRESPONDANCE)ES 24 MESURES ÉGULIÈRES.

649 [1]. — **Les mesures régulières simples et les mesures régulières composées appartenant à la même espèce et ayant pour unité de temps une valeur de même figure mais simple dans les mesures simples, et composée (ou pointée) dans les mesures composées, sont dites : mesures correspondantes.**

97e TABLEAU
Voir pl. L.

[1] Commencer le tableau. Tracer les lignes verticales et horizontales pointillées, le titre du tableau et les indications : « Simples, Composées », placées sur les portées, à gauche du tableau.

EXEMPLE. — La *mesure à deux-quatre* a la *noire* pour *unité de temps;* la *mesure à six-huit* a la *noire pointée.* Toutes deux sont des *mesures à deux temps*, mais l'une, (*mesure à deux-quatre*), est *simple*, et l'autre, (*mesure à six-huit*), est *composée*. Ces deux *mesures* sont dites : *mesures correspondantes.*

650. — **Chacune des douze mesures régulières simples a sa mesure régulière composée correspondante, et « vice versa ».**

IESURES ORRESPONDANTES DEUX TEMPS.

651. — *Mesures correspondantes à deux temps* [2].

La *mesure à deux-un* [3] a la *ronde* pour *unité de temps* [4]; elle contient *deux rondes* par *mesure* [5]. Chacun de ses *temps* se divise en *deux blanches* [6]. Une *mesure* entière contient donc *quatre blanches* [7].

Sa *mesure correspondante* est la *mesure à six-deux* [8], qui a la *ronde pointée* pour *unité de temps* [9]; elle contient donc *deux rondes pointées* par *mesure* [10]. Chacun de ses *temps* se divise en *trois blanches* [11]. Une *mesure* entière contient donc *six blanches* [12].

La *mesure à deux-deux* a la *blanche* pour *unité de temps ;* elle contient *deux blanches* par *mesure.*

[2] Commencer l'exemple 1. Ecrire en haut : « Mesures à 2 temps ».
[3] Tracer les accolades et le chiffre : « $\frac{2}{1}$ ».
[4] Tracer une ronde au-dessus de la cinquième ligne.
[5] Tracer la seconde ronde.
[6] Tracer deux blanches au-dessous de la première ronde et dans le quatrième interligne.
[7] Tracer deux blanches au-dessous de la seconde ronde.
[8] Tracer le chiffre : « $\frac{6}{2}$ » au-dessous du chiffre : « $\frac{2}{1}$ ».
[9] Tracer la première ronde pointée dans le premier interligne.
[10] Tracer la seconde ronde pointée.
[11] Tracer trois blanches au-dessous de la première ronde pointée, sous la portée.
[12] Tracer trois blanches au-dessous de la seconde ronde pointée.
Agir de même pour la suite de l'exemple et pour les exemples 2 et 3.

Chacun de ses *temps* se divise en *deux noires*. Une *mesure* entière contient donc *quatre noires*.

Sa *mesure correspondante* est la *mesure à six-quatre* qui a la *blanche pointée* pour *unité de temps;* elle contient *deux blanches pointées* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *trois noires*. Une *mesure* entière contient donc *six noires*.

La *mesure à deux-quatre* a la *noire* pour *unité de temps*; elle contient *deux noires* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *deux croches*. Une *mesure* entière contient donc *quatre croches*.

Sa *mesure correspondante* est la *mesure à six-huit*, qui a la *noire pointée* pour *unité de temps;* elle contient *deux noires pointées* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *trois croches*. Une *mesure* entière contient donc *six croches*.

La *mesure à deux-huit* a la *croche* pour *unité de temps;* elle contient *deux croches* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *deux doubles croches*. Une *mesure* entière contient donc *quatre doubles croches*.

Sa *mesure correspondante* est la *mesure à six-seize*, qui a la *croche pointée* pour *unité de temps* ; elle contient *deux croches pointées* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *trois doubles croches*. Une *mesure* entière contient donc *six doubles croches*.

652. — *Mesures correspondantes à trois temps.*

MESURES CORRESPONDANTES A TROIS TEMPS.

La *mesure à trois-un* a la *ronde* pour *unité de temps*; elle contient *trois rondes* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *deux blanches*. Une *mesure* entière contient donc *six blanches*.

Sa *mesure correspondante* est la *mesure à neuf-deux*, qui a la *ronde pointée* pour *unité de temps;* elle contient *trois rondes pointées* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *trois blanches*. Une *mesure* entière contient donc *neuf blanches*.

La *mesure à trois-deux* a la *blanche* pour *unité de temps:* elle contient *trois blanches* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *deux noires*. Une *mesure* entière contient donc *six noires*.

Sa *mesure correspondante* est la *mesure à neuf-quatre*, qui a la *blanche pointée* pour *unité de temps;* elle contient *trois blanches pointées* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *trois noires*. Une *mesure* entière contient donc *neuf noires*.

La *mesure à trois-quatre* a la *noire* pour *unité de temps;* elle contient *trois noires* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *deux croches*. Une *mesure* entière contient donc *six croches*.

Sa *mesure correspondante* est la *mesure à neuf-huit*, qui a la *noire pointée* pour *unité de temps;* elle contient *trois noires pointées* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *trois croches*. Une *mesure* entière contient donc *neuf croches*.

La *mesure à trois-huit* a la *croche* pour *unité de temps;* elle contient *trois croches* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *deux doubles croches*. Une *mesure* entière contient donc *six doubles croches*.

Sa *mesure correspondante* est la *mesure à neuf-seize*, qui a pour *unité de temps* la *croche pointée;* elle contient *trois croches pointées* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *trois doubles croches*. Une *mesure* entière contient donc *neuf doubles croches*.

MESURES CORRESPONDANTES A QUATRE TEMPS.

653. — *Mesures régulières correspondantes à quatre temps.*

La *mesure à quatre-un* a la *ronde* pour *unité de temps;* elle contient *quatre rondes* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *deux blanches*. Une *mesure* entière contient donc *huit blanches*.

Sa *mesure correspondante* est la *mesure à douze-deux,* qui a la *ronde pointée* pour *unité de temps;* elle contient *quatre rondes pointées* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *trois blanches*. Une *mesure* entière contient donc *douze blanches*.

La *mesure à quatre-deux* a la *blanche* pour *unité de temps;* elle contient *quatre blanches* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *deux noires*. Une *mesure* entière contient donc *huit noires*.

Sa *mesure correspondante* est la *mesure à douze-quatre*, qui a la *blanche pointée* pour *unité de temps;* elle contient *quatre blanches pointées* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *trois noires*. Une *mesure* entière contient donc *douze noires*.

La *mesure à quatre-quatre* a la *noire* pour *unité de temps*; elle contient *quatre noires* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *deux croches*. Une *mesure* entière contient donc *huit croches*.

Sa *mesure correspondante* est la *mesure à douze-huit*, qui a la *noire pointée* pour *unité de temps;* elle contient *quatre noires pointées* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *trois croches*. Une *mesure* entière contient donc *douze croches*.

La *mesure à quatre-huit* a la *croche* pour *unité de temps*; elle contient *quatre croches* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *deux doubles croches*. Une *mesure* entière contient donc *huit doubles croches*.

Sa *mesure correspondante* est la *mesure à douze-seize*, qui a la *croche pointée* pour *unité de temps*; elle contient *quatre croches pointées* par *mesure*. Chacun de ses *temps* se divise en *trois doubles croches*. Une *mesure* entière contient donc *douze doubles croches* [13].

MNÉMONIQUE.

654. — Une mnémonique très simple permet de trouver immédiatement le *chiffre indicateur* d'une *mesure composée correspondante* d'une *mesure simple* quelconque.

Étant donné le *chiffre* d'une mesure *simple* on n'aura qu'à *multiplier par trois le chiffre supérieur*, (*numérateur*), et *par deux le chiffre inférieur*, (*dénominateur*).

EXEMPLE. — La *mesure à deux-un* a pour *numérateur : deux* et pour *dénominateur : un*. Or, $2 \times 3 = 6$ et $1 \times 2 = 2$; donc la *mesure composée correspondante* de la *mesure à deux-un* est la *mesure à six-deux* [14].

655. — Inversement, étant donné le *chiffre* d'une

[13] Interroger les élèves, puis effacer le 97e tableau.

98e TABLEAU
Voir pl. LI.

[14] Faire le 98e tableau. Celui-ci n'est cependant pas indispensable dans les Examens. Il en est de même du 99e tableau, se rapportant à l'exemple suivant.

99e TABLEAU
Voir pl. LI.

mesure composée, on n'aura qu'à *diviser par trois le chiffre supérieur*, (*numérateur*), et *par deux le chiffre inférieur*, (*dénominateur*).

Exemple. — La *mesure à six-quatre* a, pour *numérateur : six* et pour *dénominateur : quatre*.

Or, 6 : 3 = 2 et 4 : 2 = 2. Donc la *mesure simple correspondante* de la *mesure à six-quatre* est la *mesure à deux-deux*.

656. — Les mesures les plus usitées sont celles dont la valeur unitaire de chaque temps est : *REMARQUE. MESURES LES PLUS USITÉES.*

1° Pour les mesures simples : la noire.

(Soit : les *mesures à deux-quatre*, *à trois-quatre* et *à quatre-quatre*.)

2° Pour les mesures composées : la noire pointée.

(Soit : les *mesures à six-huit*, *à neuf-huit* et *à douze-huit*.)

On se sert souvent aussi des *mesures simples à deux-deux* et *à deux-huit* et de la *mesure à trois-huit**.

* Voir les paragraphes, 637, 638, 647, 648, des 49e et 50e leçons.



52e LEÇON :

Manière de battre la mesure.

ACTION DE « BATTRE LA MESURE ».

657. — Pour indiquer la mesure d'une manière visible, soit qu'on chante *, soit que l'on conduise des exécutants, chanteurs ou instrumentistes, on a coutume de faire avec la main des mouvements indiquant les temps renfermés dans les diverses mesures.

Cette opération s'appelle : action de battre la mesure.

658. — On bat généralement la mesure avec la main droite.

Voici de quelle façon on procède (1).

100e TABLEAU
Voir pl. LII.

(1) Tracer les lignes horizontales et verticales pointillées divisant le tableau. Ecrire le titre.

(2) Battre la mesure à 2 temps en comptant alternativement à haute voix : *un*, *deux*.

Faire l'exemple 1.

Agir de même pour les exemples 2, 3, 4 et 5.

MANIÈRE DE BATTRE LES MESURES A DEUX TEMPS.

659. — Pour indiquer le *premier temps* d'une *mesure à deux temps* on laisse tomber l'avant-bras (ou le poignet) ** puis, pour indiquer le *second temps*, on les relève verticalement (2).

MANIÈRE DE BATTRE LES MESURES A TROIS TEMPS.

660. — Pour battre les *mesures à trois temps* on laisse tomber l'avant-bras ou le poignet, indiquant ainsi le *premier temps ;* on les relève obliquement vers la droite pour indiquer le *second temps* puis obliquement vers la gauche pour battre le *troisième temps*.

La main doit alors se trouver placée au-dessus de l'endroit où elle a précédemment frappé le premier temps, afin de pouvoir retomber verticalement pour indiquer le *premier temps* de la *mesure suivante*.

MANIÈRE DE BATTRE LES MESURES A QUATRE TEMPS.

661. — La *mesure à quatre temps* s'indique ainsi. On laisse tomber le poignet ou l'avant-bras pour frapper le *premier temps*, on les relève obliquement vers la gauche pour indiquer le *second temps*, puis horizontalement vers la droite pour battre le *troisième temps*.

Ce mouvement doit s'exécuter de manière à traverser la perpendiculaire verticale partant du point occupé par le *premier temps*, de manière que la main, placée à gauche pour le *second temps*, et à droite, pour le *troisième temps* soit toujours à égale distance du point qu'elle a occupé, précédemment lorsqu'elle a frappé le *premier temps*.

* Lorsqu'on solfie.

** Selon qu'on désire battre la mesure par un mouvement plus ou moins large.

Pour indiquer le *quatrième temps* le poignet ou l'avant-bras, (placés à droite pour le troisième temps), se relèvent obliquement vers la gauche. La main doit alors se trouver placée au-dessus de l'endroit où elle a précédemment frappé le *premier temps* afin de pouvoir retomber verticalement pour frapper le *premier temps* de la *mesure suivante*.

662. — Lorsqu'on *bat* très lentement *la mesure* on peut, pour faciliter la lecture et favoriser la régularité des *temps*, décomposer ceux-ci en les frappant deux ou trois fois au moyen de petits coups du poignet. *MANIÈRE DE SUBDIVISER LES BATTEMENTS DES TEMPS.*

663. — Dans les *mesures simples*, (à *temps binaires*), on divise les *temps* au moyen de deux petits battements d'égale durée, (correspondant à la *division binaire* des *temps simples*).

664. — Dans les *mesures composées*, (à *temps ternaires*), on divise les *temps* au moyen de trois petits battements égaux, (correspondant à la *division ternaire* des *temps composés*).

665. — On remarquera que, dans toutes les *mesures*, le *premier temps* est « *frappé* » c'est-à-dire battu en portant la main vers la terre) et le *dernier temps*, « *levé* » (c'est-à-dire indiqué en portant la main vers le haut). *REMARQUES. TEMPS FRAPPÉ. TEMPS LEVÉ.*

C'est pourquoi, dans toutes les *mesures*, le *premier temps* porte le nom de « *temps frappé* » et le *dernier* celui de « *temps levé* ».

666. — **Lorsqu'on bat la mesure avec la main gauche les mouvements ont lieu en sens contraire, pour ce qui regarde les temps intermédiaires.** *MANIÈRE DE BATTRE LA MESURE AVEC LA MAIN GAUCHE.*

Le *second*, des *mesures à trois temps* se bat alors en portant la main vers la gauche ; le *second* et le *troisième* des *mesures à quatre temps* se battent en portant la main vers la droite puis vers la gauche, mais le *premier temps* est toujours « *frappé* » et le *dernier*, « *levé* ».

667. — Lorsque les chefs d'orchestres ou de chœurs, ou les professeurs ayant de nombreux élèves autour d'eux, battent la mesure, ils tiennent généralement en main un court *bâton*, élargissant les mouvements produits par leur poignet ou leur avant-bras. Ces mouvements sont ainsi plus faciles à distinguer pour la masse des exécutants. *LE BATON DES CHEFS D'ORCHESTRE.*

668. — **Les mesures irrégulières se battent de la même manière que les mesures régulières. C'est-à-dire qu'on se sert des battements représentant les mesures simples pour les indiquer.** *MANIÈRE DE BATTRE LES MESURES IRRÉGULIÈRES.*

Chaque *mesure irrégulière* est donc, en général, composée de *deux battements de mesure simple*. La *mesure à cinq temps* comprend *un battement à deux temps* plus *un battement à trois temps*, (ou le contraire) ; la *mesure à sept temps* sera représentée par *une mesure à trois temps* alternant avec *une mesure à quatre temps*, (ou le contraire), etc.

53e LEÇON :

Les mesures irrégulières.

MESURES IRRÉGULIÈRES.

669. — Outre les 24 mesures régulières simples et composées à 2, 3 et 4 temps que nous avons étudiées dans les précédentes leçons, les compositeurs font assez souvent emploi de mesures dites : irrégulières, et pouvant être considérées comme formées par l'assemblage de deux ou de trois mesures * régulières différentes.

670. — Ces mesures, renfermant, en général, 5, 7, 9 ou 11 temps sont tantôt simples, tantôt composées selon que leurs temps ont pour valeur unitaire une valeur simple ou une valeur pointée.

MANIÈRES D'ÉCRIRE ET DE CHIFFRER LES MESURES IRRÉGULIÈRES.

671. — Les musiciens les indiquent de deux façons différentes :

1° Soit par un numérateur indiquant la quantité de valeurs contenues dans une mesure, valeurs dont la qualité est indiquée par le dénominateur.

Dans les mesures simples, irrégulières, ce *numérateur* indique encore le nombre de temps. (Exemple : la *mesure à cinq temps* dite : *à cinq-quatre* contient *cinq noires* par mesure).

672. — 2° Soit au moyen de changements de chiffres indicateurs de mesures régulières employés, alternativement pour marquer les diverses divisions d'une seule mesure irrégulière.

Exemple. — Pour indiquer la *mesure simple à cinq temps* dite : à *cinq-quatre* on pourra se servir alternativement des chiffres *trois-quatre* et *deux-quatre*, (ou le contraire, selon le rythme qu'on veut obtenir).

EXEMPLES DE LA PREMIÈRE MANIÈRE DE CHIFFRER LES MESURES IRRÉGULIÈRES.

673. — Comme exemple de la *première manière de chiffrer une mesure irrégulière* je citerai la *Strette de l'air de Georges* dans « *La Dame Blanche* », (Op.-c. de Boieldieu) : « *Déjà la nuit.* »

Ce morceau est écrit et *chiffré* dans la *mesure à cinq-quatre* (1).

BARRES DE MESURE POINTILLÉES.

Une *barre de mesure pointillée* est placée entre les *troisième* et *quatrième* temps (2) indiquant quels temps on devra accentuer plus fortement, (*temps forts : premier* et *quatrième*) (3).

101e TABLEAU
Voir pl. LII.

(1) Ecrire le titre du tableau et l'exemple 1.

(2) Désigner cette barre.

(3) Chanter ou jouer l'exemple sur un instrument.

* Ou d'un nombre indéterminé de mesures régulières. Nous donnons les nombres *deux* ou *trois* parce que ceux-ci sont les plus fréquemment employés.

Une notation semblable de ce genre de *mesure irrégulière* a été employée par L. Delibes dans un morceau de son opéra comique : « *Le Roi l'a dit* » : « *C'est un fait acquis, Monsieur le marquis* »; M. Bourgault-Ducoudray s'est aussi servi de cette mesure dans le *chœur d'Almées*, de « *Thamara* ».

674. — Au contraire C. Saint-Saëns a employé dans l'*air de la reine Catherine* : « *Je ne te reverrai jamais* », (« *Henri VIII* », 5[e] acte), une *mesure à cinq-quatre* dans laquelle la *barre de mesure pointillée* est placée entre les *second* et *troisième temps*, indiquant ainsi que le compositeur désire qu'on accentue les *premiers* et *troisième* temps ([4]), (*temps forts*).

De plus, dans cet « *Air* », les *mesures à cinq-quatre* alternent avec des *mesures à trois-quatre* ([5]).

([4]) Ecrire la première mesure de l'exemple 2.

([5]) Terminer l'exemple 2 et le chanter.

Citons encore l'emploi de la *mesure à cinq-quatre, avec mesures non séparées par des barres de mesures pointillées*, dans l'Œuvre de C.-V. Alkan, (*air à 5 temps : op. 32*).

Le même cas se présente dans l' « *Air à sept temps* » du même auteur, (*op. 32, n° 3*), écrit dans la *mesure à sept-quatre* et dans une des « *Pièces pour harmonium* », (*op. 7, n° 3*), de C. Saint-Saëns, appartenant à la mesure à *onze-quatre*.

EXEMPLES DE LA SECONDE MANIÈRE DE CHIFFRER LES MESURES IRRÉGULIÈRES.

675. — La *seconde manière de chiffrer les mesures irrégulières*, nous offre d'abord comme exemple la « *Chanson de Magali* » (« *Mireille* », 2[e] *acte*), de Ch. Gounod ([6]).

Le compositeur a fait emploi d'une *mesure composée irrégulière à cinq temps* qui devrait être chiffrée : $\frac{15}{8}$*.

([6]) Ecrire l'exemple 3.

Il a, cependant, préféré les *changements de chiffres indicateurs* et, (*pour une seule mesure véritable à quinze-huit*), nous trouvons le chiffre : *neuf-huit* ([7]) alternant, de mesure en mesure, avec le chiffre : *six-huit* ([7]).

Ici encore, comme dans la majeure partie des cas, ce sont les *premier* et *quatrième temps* ([8]) de la *mesure à cinq temps* qui sont accentués mais le *quatrième temps* de la *véritable mesure*, *quinze-huit*, est devenu le *premier temps* de la *mesure à six-huit* ([9]).

([7]) Désigner ce chiffre dans l'exemple 3.

([8]) Désigner ces temps.

([9]) Désigner ce temps et chanter l'exemple 3.

676. — Dans la « *Sérénade* » des « *Pêcheurs de Perles* », G. Bizet a employé une *mesure composée à sept temps* qu'il a *chiffrée d'après le second procédé* ([10]).

Dans cette mesure les *premier* et *troisième temps* ([8]) de la *mesure à douze-huit* (*première*

([10]) Ecrire l'exemple 4.

* Prononcez : *quinze-huit*.

*partie de la véritable mesure : vingt-et-un-huit**, doivent être accentués comme ils le seraient dans une *mesure à quatre temps*. Il en sera de même du *premier temps* [11] de la *mesure* suivante, chiffrée : *neuf-huit*, (ce premier temps est en réalité, le *cinquième de la mesure véritable* : (*vingt-et-un-huit* [12])).

[11] Désigner ce temps.

[12] Chanter l'exemple 4.

677. — De tous ces exemples nous pouvons conclure qu'en général, dans les *mesures irrégulières*, la division la plus longue est employée d'abord, formant ainsi la formule 3 + 2 pour les *mesures à cinq temps*; 4 + 3 pour les *mesures à sept temps* et 4 + 3 + 2 pour les *mesures à neuf temps*, etc.

REMARQUES.

678. — Cependant cette division, (on peut le constater par l'exemple tiré de « *Henri VIII* », de C. Saint-Saëns), n'est nullement de règle et les compositeurs trouveront sans doute, par la suite, des *divisions rythmiques variées* tout aussi intéressantes et originales.

En Art comme en Science, l'Homme a, heureusement, l'Infini devant lui.

Il ne doit donc jamais s'astreindre au respect absolu des vieilles formes, mais travailler à en créer sans cesse de plus belles et de plus pures, c'est-à-dire de mieux appropriées à ses idées nouvelles.

En résumé les *Mesures irrégulières* sont sans doute peu usitées mais leur emploi donne souvent lieu à de jolis et ingénieux motifs *rythmiques*, en général fort expressifs, comme nous pouvons le constater par les exemples tirés des œuvres des Maîtres.

(Dans la 45e leçon nous avons eu l'occasion de parler de ces *Rythmes*, dont les anciens faisaient un emploi tout particulier.)

MANIÈRE DE BATTRE LES MESURES IRRÉGULIÈRES.

679. — Pour l'instant, terminons en rappelant la *manière de battre les mesures irrégulières***.

Lorsqu'on bat la mesure à cinq temps, si la barre de mesure pointillée est placée entre les troisième et quatrième temps [13], (ou si le sens musical indique que l'accentuation doit être ainsi pratiquée) ***, on bat d'abord une mesure à trois temps puis une mesure à deux temps et l'on continue ainsi en alternant [14].

Dans le cas contraire, si la barre de mesure pointillée est placée entre les second et troisième temps [15] ****, on bat d'abord une mesure à deux temps puis une mesure à trois temps et l'on continue de même en alternant.

Lorsqu'on bat une mesure à sept temps, si la barre pointillée est placée

[13] Désigner les exemples 1 et 3.

[14] Chanter les exemples 1 et 3 en battant la mesure.

[15] Chanter l'exemple 2 en battant la mesure.

* Chiffres indicateurs : $\frac{21}{8}$.

** Cette manière a été indiquée dans la 52e leçon.

*** Strette de l' « air » de « la Dame Blanche », « Chanson de Magali », « Air à cinq temps » de C.-V. Alkan.

**** « Air de la reine Catherine » dans « Henri VIII » de Saint-Saëns.

entre les quatrième et cinquième temps, on bat une mesure à quatre temps suivie d'une mesure à trois temps et l'on alterne. ([16]) *.

([16]) Chanter l'exemple 4 en battant la mesure.

Dans le cas contraire, si la barre pointillée était placée entre les troisième et quatrième temps, on battrait d'abord une mesure à trois temps, puis une mesure à quatre temps et ainsi de suite alternativement ([17]).

([17]) Battre une semblable mesure à 7 temps.

Les mesures à neuf, à onze temps, etc., pourraient être aussi considérées comme des combinaisons de mesures régulières à deux, trois et quatre temps, et donneraient lieu, naturellement, à des agrégations diverses. De celles-ci dépendrait aussi la manière de battre ces mesures.

En se référant aux indications données au sujet des diverses combinaisons des *mesures à cinq* et à *sept temps* on trouvera facilement la manière de les battre.

MANIÈRE DE DIVISER LES TEMPS.

680. — Il est évident aussi que la manière de diviser les battements des temps, (au cas de mouvement très lent), est la même pour les mesures régulières ou irrégulières. Nous ne reviendrons donc pas sur ce sujet.

Ces explications étant, je pense, suffisantes pour faire comprendre la formation des diverses mesures, nous aborderons, dans la prochaine leçon, l'étude de quelques-unes des *formules rythmiques* les plus usitées : *syncopes*, *contre-temps* et *rythme brisé*.

* « Sérénade » des « Pêcheurs de perles » de G. Bizet.



54e LEÇON

La syncope. — Syncopes régulières et syncopes irrégulières.

LA SYNCOPE.

681. — La syncope est une formule rythmique qui consiste en une note attaquée sur un temps faible ou sur une partie faible de temps et prolongée sur le temps fort suivant ou sur une partie forte du temps suivant.

Par extension on peut dire qu'une *syncope* pourrait commencer sur une seconde partie de mesure et se prolonger sur la partie forte de la mesure suivante.

EXEMPLE. — Une *syncope* pourrait commencer sur les *troisième* et *quatrième temps* d'une *mesure à quatre temps* et se prolonger sur les *premier* et *second temps* de la *mesure suivante* [1].

102e TABLEAU
Voir pl. LIII.

([1]) Ecrire en haut du tableau : « Syncopes régulières » et tracer les barres de mesures des exemples 1, 2, 3, 4, 5 et 6. Ecrire l'exemple 1.

SYNCOPES RÉGULIÈRES ET SYNCOPES IRRÉGULIÈRES.

682. — Les syncopes peuvent être de deux natures. Soit :

1° Régulières ou égales, lorsque les deux notes qui les forment, (ou plutôt leurs deux parties : partie faible et partie forte), sont d'égale durée.

683. — 2° Irrégulières ou inégales, lorsque les deux notes qui les forment, (ou mieux, leurs deux parties : partie faible et partie forte), sont d'inégale durée.

EXEMPLES DE SYNCOPES RÉGULIÈRES.

684. — Occupons-nous d'abord des *syncopes régulières*.

EXEMPLE. — Dans la *mesure à quatre-quatre* [2] on peut commencer une note sur le *second temps* et la prolonger sur le *troisième;* en commencer une seconde sur le *quatrième* et la prolonger sur le *premier temps de la mesure suivante*, etc. Ceci forme des *syncopes régulières* ayant la valeur de *deux noires liées ensemble* (ou *d'une blanche*).

([2]) Commencer l'exemple 2 et le continuer tout en l'expliquant. Agir de même pour l'exemple 3.

EXEMPLE. — On peut, (dans la même mesure), commencer une *syncope* sur la *seconde partie* de chacun des *temps* et la prolonger sur la *première partie* du *temps* suivant.

Ceci forme une *syncope* de la valeur de *deux croches liées ensemble* ou d'une *noire*, ce qui reviendrait au même.

685. — Ces *syncopes* n'auraient pas été, anciennement, écrites de cette façon. La *syncope* du premier exemple ([3]), (écrite au moyen d'*une blanche placée au troisième temps et liée avec une blanche placée sur le premier temps de la mesure suivante*), eût été représentée au moyen *d'une ronde traversée par une barre de mesure* ([4]). De même, la *seconde syncope* du second exemple eût été écrite au moyen *d'une blanche traversée par la barre de mesure.*

MANIÈRE ANCIENNE D'ÉCRIRE LES SYNCOPES RÉGULIÈRES.

([3]) Désigner cet exemple.

([4]) Ecrire l'exemple 4 au-dessous de l'exemple 1, et l'exemple 5 au-dessous de l'exemple 2.

686. — Les *syncopes* du troisième exemple ([5]), (écrites au moyen *d'une croche placée sur la seconde partie des temps et liée à une croche placée sur la première partie des temps suivants*), eussent été représentées par des *noires*([6]). La *quatrième syncope* ([7]) placée entre la *seconde partie du quatrième temps et la première partie du premier temps suivant* eût été représentée au moyen *d'une noire traversée par une barre de mesure* ([8]). La manière d'écrire est donc ici analogue, (pour la *syncope* sus-décrite), à la seconde façon d'écrire les exemples un et deux ([9]).

([5]) Désigner cet exemple.

([6]) Commencer à écrire l'exemple 6. Tracer le demi-soupir et les trois premières noires.

([7]) La désigner.

([8]) Ecrire la quatrième syncope de l'exemple 6, puis terminer cet exemple.

([9]) Désigner alternativement les syncopes coupées par les barres de mesures dans les exemples 4, 5 et 6.

687. — Occupons-nous, à présent, des *syncopes irrégulières* ([10]).

EXEMPLES DE SYNCOPES IRRÉGULIÈRES.

1er Exemple. — Dans la *mesure à trois-quatre* ([11]) on peut commencer une *syncope* sur le *second temps* et la prolonger sur le *troisième temps* puis sur le *premier temps de la mesure suivante*. Cette *syncope* sera formée *d'une blanche liée à une noire.*

([10]) Ecrire : « Syncopes irrégulières » au-dessus des première et seconde portées et tracer les barres de mesure des exemples se rapportant à ces syncopes.

([11]) Ecrire l'exemple 7 tout en l'expliquant.

688.— 2e Exemple. — Dans la *même mesure* ([12]). Nous pouvons commencer une *syncope* sur le *troisième temps* et la prolonger sur les *premier et second temps de la mesure suivante*, (ce dernier sera, alors, considéré comme *temps fort*).

([12]) Ecrire l'exemple 8 tout en l'expliquant. Agir de même pour les exemples 9 et 10.

Cette *syncope* sera formée *d'une noire liée à une blanche.*

689. — 3e Exemple. — Dans la *mesure à neuf-huit* on peut trouver des *syncopes irrégulières* commençant sur la *seconde partie* et se prolongeant sur la *troisième partie d'un temps*, puis sur la *première partie du temps suivant*. Ces *syncopes* seront formées d'une *noire liée à une croche.*

690. — 4e Exemple. — On peut, dans la *même mesure*, (ou dans toute autre mesure composée d'ailleurs), écrire des *syncopes* commençant sur la

troisième partie d'un temps et se prolongeant sur les *première et seconde parties du temps suivant.*

Ces *syncopes* seront formées *d'une croche liée à une noire*. Elles offriront la particularité de se terminer sur une *partie de temps dite « faible »*, mais qui, dans la circonstance, est assimilée à une *partie forte*.

MANIÈRE ANCIENNE D'ÉCRIRE LES SYNCOPES IRRÉGULIÈRES.

691. — Ces *syncopes irrégulières* auraient été autrefois écrites d'une manière toute différente.

La *syncope irrégulière* du premier exemple [13] écrite au moyen *d'une blanche occupant les second et troisième temps de la mesure à trois-quatre, liée à une noire placée sur le premier temps de la mesure suivante* eût été représentée par *une blanche* [14] *occupant le second et le troisième temps de la première mesure, suivie d'un point placé sur le premier temps de la mesure suivante.*

692. — La *syncope irrégulière* du second exemple [15], écrite au moyen *d'une noire placée sur le troisième temps de la mesure à trois-quatre, liée à une blanche occupant les premier et second temps de la mesure suivante*, eût été représentée [16] au moyen *d'une blanche traversée par la barre de mesure et suivie d'un point placé sur le second temps de la seconde mesure.*

693. — Les *syncopes irrégulières* du troisième exemple [17], écrites au moyen *d'une noire* [18] *occupant les seconde et troisième parties des temps d'une mesure à neuf-huit, liée à une croche placée sur la première partie des temps suivants*, eussent été représentées au moyen *d'une noire occupant les seconde et troisième parties de chacun des temps suivie d'un point placé sur la première partie du temps suivant.*

694. — Les *syncopes irrégulières* du quatrième exemple [19], écrites au moyen *d'une croche* [20] *placée sur la troisième partie des temps d'une mesure à neuf-huit, liée à une noire occupant les première et seconde parties des temps suivants*, eussent été représentées par *une noire occupant la troisième partie des temps et la première partie des temps suivants, suivie d'un point occupant la seconde partie de ces mêmes temps.*

On trouve de nombreux exemples de cette façon d'écrire dans les éditions anciennes.

REMARQUES.

695. — Comme on peut le constater les *syncopes régulières* ont lieu plutôt dans les *mesures binaires* et les *syncopes irrégulières* dans les *mesures ternaires.*

(13) Désigner l'exemple 7.

(14) Ecrire l'exemple 11 au-dessous de l'exemple 7.

(15) Désigner l'exemple 8.

(16) Ecrire l'exemple 12 au-dessous de l'exemple 8.

(17) Désigner l'exemple 9.

(18) Ecrire l'exemple 13 au-dessous de l'exemple 9.

(19) Désigner l'exemple 10.

(20) Ecrire l'exemple 14 au-dessous de l'exemple 10.

Les premiers exemples de *syncopes irrégulières* sont pourtant formés dans une *mesure à trois-quatre*, (*mesure simple*), mais cette mesure contient *trois temps*, (*rythme ternaire*), et l'exemple donné est celui d'une *syncope de temps*.

Si dans cette *mesure* on faisait des *syncopes* formées par des valeurs occupant des *parties de temps* il est évident que, ceux-ci étant *binaires*, on aurait des *syncopes régulières*, formées *d'une croche placée sur la seconde partie des temps, liée avec une croche placée sur la première partie des temps suivants.*

696. — Le contraire aurait lieu dans la *mesure à six-huit* où les *syncopes de temps*, (formées par *une noire pointée placée sur le second temps, liée à une noire pointée placée sur le premier temps suivant*), sont *régulières*, tandis que les *syncopes de parties de temps* seraient semblables à celles données dans le troisième et le quatrième exemple de *syncopes irrégulières.*

697. — Les *syncopes régulières* sont donc issues *de divisions binaires*, et les *syncopes irrégulières* de *divisions ternaires.*

698. — La *syncope* est une *formule rythmique très usitée*, dans les accompagnements surtout, c'est-à-dire dans les parties harmoniques accompagnant les mélodies. *EMPLOI DES SYNCOPES.*

Les syncopes sont donc plus fréquemment employées dans la musique polyphonique *.

Souvent les instruments dont le registre appartient au médium exécutent les *syncopes* tandis que des instruments plus graves marquent les temps et que la mélodie est confiée à d'autres instruments. Le contraire peut aussi avoir lieu, mais l'emploi en est plus rare. Il est évident, du reste, que nulle règle ne régit l'emploi des *syncopes* et que ce que nous disons ne se rapporte qu'à l'usage courant qu'on en fait.

699. — Les parties fortes des temps occupés par des *syncopes* étant « à vide » dans la « partie ** » qu'occupent celles-ci, il en résulte un *déplacement de l'accentuation rythmique* et c'est alors sur les temps faibles, ou sur les parties faibles des temps, que doit être donnée l'accentuation voulue. *ACCENTUATION RYTHMIQUE DES SYNCOPES.*

Dans la prochaine leçon nous étudierons le contre-temps.

---

* Ou musique écrite à plusieurs parties.

** On nomme « partie » la phrase mélodique, ou la « formule rythmique », exécutée par un instrument ou par une voix.



55e LEÇON ;

Le contre-temps. — Contre-temps réguliers, irréguliers, simples et dédoublés.

LE CONTRE-TEMPS.

700. — **On nomme : contre-temps, une note qui, attaquée sur un temps faible ou sur une partie faible de temps, ne se prolonge pas sur le temps fort suivant ou sur la partie forte du temps suivant. Ce temps, ou cette partie de temps, est presque toujours occupée par un silence.**

Par extension on peut dire qu'un *contre-temps* pourrait occuper une seconde partie de mesure.

Exemple. — Un *contre-temps* pourrait occuper les *second* et *troisième temps* d'une *mesure à quatre temps*.

CONTRE-TEMPS RÉGULIERS ET CONTRE-TEMPS IRRÉGULIERS.

701. — **Les contre-temps sont de deux natures, ils peuvent être :**

1° Réguliers ou égaux, lorsque le silence qui suit le contre-temps est d'une durée égale à celui-ci;

702. — **2° Irréguliers ou inégaux, lorsque le silence qui suit le contre-temps n'est pas d'une durée égale à celui-ci.**

EXEMPLES DE CONTRE-TEMPS RÉGULIERS.

103e TABLEAU
Voir pl. LIII.

703. — Occupons-nous d'abord des *contre-temps réguliers ou égaux* (1).

1er Exemple — Dans une *mesure à quatre-quatre*(2) on peut avoir *une noire sur les second et quatrième temps* et des *soupirs sur les premier et troisième temps*.

2e Exemple. — Dans la *même mesure* (3) la *première partie de chaque temps* peut être occupée par *un demi-soupir* et la *seconde* par *une croche*.

3e Exemple. — Dans la *même mesure* (4) encore, les *première et troisième parties de chaque temps* peuvent être occupées par des *quarts de soupirs* et les *seconde et quatrième parties* par des *doubles croches*.

(1) Ecrire : « Contre-temps réguliers » au-dessus de la quatrième portée. Tracer les barres de mesure sur cette portée.

(2) Ecrire l'exemple 1 tout en l'expliquant.

(3) Ecrire l'exemple 2 tout en l'expliquant.

(4) Ecrire l'exemple 3 tout en l'expliquant.

CONTRE-TEMPS RÉGULIERS DÉDOUBLÉS.

704. — On peut dédoubler les contre-temps, c'est-à-dire répéter plusieurs fois la note qui les forme, (ou les notes, au cas où les contre-temps sont formés par un intervalle harmonique ou par un accord, ce qui arrive fréquemment dans la musique instrumentale (5)).

1er Exemple. — Dans la *mesure à quatre-quatre* (6), les *premier et troisième temps* étant occupés par des *soupirs*, le *second et le quatrième* peuvent l'être par *deux croches ;*

2e Exemple. — Dans la *même mesure* (7), la *première partie de chaque temps* peut être occupée par *un demi-soupir* et la *seconde partie* par *deux doubles croches ;*

3e Exemple. — Dans la *même mesure* (8) encore, les *première et troisième parties de chaque temps* peuvent être occupées par des *quarts de soupir* et les *seconde et quatrième* par *deux triples croches.*

(5) Ecrire : « Contre-temps réguliers dédoublés » au-dessus de la troisième portée. Tracer les barres de mesure sur cette portée en ayant soin de les placer exactement au-dessous de celles des exemples 1, 2 et 3.

(6) Ecrire l'exemple 4 tout en l'expliquant et le placer sous l'exemple 1.

(7) Ecrire l'exemple 5 tout en l'expliquant et le placer sous l'exemple 2.

(8) Ecrire l'exemple 6 tout en l'expliquant et le placer sous l'exemple 3.

REMARQUES SUR LES CONTRE-TEMPS RÉGULIERS DÉDOUBLÉS.

Il est bien entendu qu'on pourrait *dédoubler* ces mêmes *contre-temps* en *trois parties*, (à l'aide du *triolet*), ou en *quatre*, ou de toute autre manière, pourvu que la somme de ces divisions soit égale au total formé par la valeur unique du *contre-temps* primitif.

REMARQUES RELATIVES AUX INTERVALLES HARMONIQUES FORMANT CONTRE-TEMPS.

705. — Au cas où les *contre-temps* seraient formés d'un intervalle harmonique, le *dédoublement* pourrait faire entendre *simultanément* ou *successivement* les deux notes de l'intervalle. Il en est de même pour tous les *contre-temps* formés d'agglomérations harmoniques, (accords). On rencontre fréquemment des exemples de ces contre-temps harmoniques dans la musique instrumentale *.

EXEMPLES DE CONTRE-TEMPS IRRÉGULIERS.

706. — Voici, à présent, quelques exemples de *contre-temps irréguliers* (9).

1er Exemple. — Dans une *mesure à trois-quatre* (10), *un soupir* peut occuper le *premier temps* et *une blanche* les *second et troisième temps ;*

2e Exemple. — Dans cette *même mesure* (11), les *second et troisième temps* peuvent être occupés par *une demi-pause* et le *troisième* par *une noire ;*

3e Exemple. — Dans une *mesure à neuf-huit* (12), *un demi-soupir* peut occuper *la première partie de chaque temps* et *une noire*, les *seconde et troisième parties ;*

(9) Ecrire : « Contre-temps irréguliers » au-dessus de la seconde portée et tracer les barres de mesures sur cette portée.

(10) Ecrire l'exemple 7 tout en l'expliquant.

(11) Ecrire l'exemple 8 tout en l'expliquant.

(12) Ecrire l'exemple 9 tout en l'expliquant.

* Au cas ou les notes formant « *accord* » sont entendues *simultanément* on dit que l'*accord* est « *plaqué* ». Au cas contraire, lorsque les notes sont exécutées *successivement*, on dit, selon le cas, que l'*accord* est « *brisé* » ou « *arpégé* ». Voir la signification de ces termes dans la 67e leçon.

4e Exemple. — Dans la *même mesure* (13), *un soupir* peut occuper les *deux premières parties de chaque temps* et *une croche la troisième.*

CONTRE-TEMPS IRRÉGULIERS DÉDOUBLÉS.

707. — Comme les contre-temps réguliers, les contre-temps irréguliers peuvent être dédoublés (14).

1er Exemple. — Dans une *mesure à trois-quatre* (15) on peut placer *un soupir* sur le *premier temps* et *une noire* sur chacun des *temps suivants;*

2e Exemple. — Dans la *même mesure* (16), les *premier et second temps* peuvent être occupés par *une demi-pause* et le *troisième* par *deux croches;*

3e Exemple. — Dans une *mesure à neuf-huit* (17), la *première partie de chaque temps* peut être occupée par *un demi-soupir* et les *deux autres* par *deux croches;*

4e Exemple. — Dans la *même mesure* (18) les *deux premières parties de chacun des temps* peuvent être occupées par *un soupir* et la *troisième* par *deux doubles croches.*

REMARQUES.

708. — Comme les *contre-temps réguliers*, les *irréguliers* pourraient affecter bien d'autres *formes rythmiques*. Ainsi, dans le dernier exemple (19), *trois doubles croches en triolet* ou *quatre triples croches* pourraient remplacer les *deux doubles croches.*

(13) Ecrire l'exemple 10 tout en l'expliquant.

(14) Ecrire : «Contre-temps irréguliers dédoublés », au-dessus de la première portée et tracer les barres de mesure sur cette portée en ayant soin de les placer exactement au-dessous de celles de la seconde portée.

(15) Ecrire l'exemple 11 tout en l'expliquant et le placer au-dessous de l'exemple 7.

(16) Ecrire l'exemple 12 tout en l'expliquant et le placer au-dessous de l'exemple 8.

(17) Ecrire l'exemple 13 tout en l'expliquant et le placer au-dessous de l'exemple 9.

(18) Ecrire l'exemple 14 tout en l'expliquant et le placer au-dessous de l'exemple 10.

(19) Désigner l'exemple 14.

EMPLOI DES CONTRE-TEMPS.

709. — Comme les syncopes, les *contre-temps* sont des *rythmes* d'accompagnement fréquemment employés dans la musique polyphonique.

On s'en sert à peu près dans les mêmes conditions, c'est-à-dire que les *contre-temps* sont souvent confiés aux parties intermédiaires tandis que des « parties », (généralement plus graves), marquent les *temps* et que d'autres exécutent la mélodie proprement dite.

ACCENTUATION RYTHMIQUE DES CONTRE-TEMPS.

710. — Comme les syncopes, les *contre-temps* laissent « à vide » les temps forts et les parties fortes des temps. Ils constituent donc un *déplacement de l'accentuation rythmique* qui se porte alors sur les temps faibles ou sur les parties faibles des temps.



56e LEÇON ;

Les rythmes brisés binaires et ternaires.

DÉFINITION DES FORMULES RYTHMIQUES DITES : « RYTHMES BRISÉS ».

711. — En musique on nomme souvent : « Rythme brisé » certaines formules rythmiques comprenant une valeur pointée, (simplement, doublement ou triplement), suivie, selon le cas, d'une valeur équivalant au tiers, au septième ou au quinzième de la valeur pointée.

Ces *formules rythmiques* doivent sans doute le qualificatif : « *brisé* », au caractère plus ou moins saccadé qu'elles possèdent.

104e TABLEAU
Voir pl. LIV.

712. — Il existe des rythmes brisés binaires ([1]), (c'est-à-dire équivalant à une division binaire ou à sa valeur simple unitaire) et des rythmes brisés ternaires, (équivalant à une division ternaire ou à sa valeur composée unitaire.)

([1]) Ecrire en haut du tableau, au-dessus de la quatrième portée : « Rythmes brisés binaires ».

EXEMPLES DE RYTHMES BRISÉS BINAIRES.

713. — Un *groupe rythmique brisé* et *binaire* est le plus souvent formé *d'une valeur pointée suivie d'une autre valeur équivalant au tiers de la valeur pointée.*

Exemples. — Une croche pointée suivie d'une double croche, ou une double croche pointée, suivie d'une triple croche ([2]).

Le début de la « *Polonaise en mi majeur* », de Ch. M. von Weber nous offre deux exemples de ces groupes brisés ([3]).

Un autre *rythme brisé binaire* peut être formé *d'une valeur doublement pointée suivie d'une valeur équivalant au septième de sa durée* ([4]).

([2]) Ecrire la partie supérieure de l'exemple 1.

([3]) Ecrire l'exemple 10.

([4]) Ecrire la partie supérieure de l'exemple 2.

Exemple. — Une croche doublement pointée suivie d'une triple croche.

Enfin on peut trouver, mais plus rarement, des *rythmes brisés binaires*, très saccadés, formés *d'une valeur triplement pointée suivie d'une valeur équivalant au quinzième de sa durée.*

Exemple. — Une noire triplement pointée, suivie d'une triple croche ([5]).

([5]) Ecrire la partie supérieure de l'exemple 3.

714. — Tous ces groupes brisés binaires équivalent à une valeur simple.

Le premier, (une croche pointée, suivie d'une double croche) ([6]), équivaut à une noire ([7]) ; le

([6]) Désigner la partie supérieure de l'exemple 1.

([7]) Mettre le signe = au-dessous du premier groupe brisé, puis écrire au-dessous une noire.

second, (une double croche pointée suivie d'une triple croche) ([8]), équivaut à une croche ([9]) ; le troisième, (une croche doublement pointée suivie d'une triple croche), équivaut à une noire et le quatrième, (une noire triplement pointée suivie d'une triple croche), équivaut à une blanche.

([8]) Désigner la partie supérieure de l'exemple 1.

([9]) Mettre le signe = au-dessous du second groupe brisé, puis une croche au-dessous du signe.
Agir de même pour les exemples suivants.

EXEMPLES DE RYTHMES BRISÉS TERNAIRES.

715. — Les *rythmes brisés ternaires* présentent plusieurs groupes se répartissant en deux formules très distinctes ([10]).

([10]) Ecrire : « Rythmes brisés ternaires », au-dessus de la troisième portée.

Dans la première, le *rythme brisé* a lieu pendant les deux premières parties de la division ternaire.

Dans la seconde, il occupe les deux dernières parties de cette division.

716. — Le premier *groupe brisé ternaire* est le plus usité. Il est formé *d'une valeur pointée suivie d'une valeur équivalant au tiers de la valeur pointée et d'une valeur de même figure que celle-ci mais simple.*

Exemple ([11]). — Une croche pointée, une double croche et une croche. Ce groupe équivaut à une noire pointée ([12]).

([11]) Ecrire l'exemple 4 tout en l'expliquant.

([12]) Ecrire au-dessous du groupe. le signe =, puis une noire pointée.

Le début de la « *Sonate en la majeur* » de Mozart nous en offre un bon exemple ([13]).

([13]) Ecrire l'exemple 11.

Il pourrait aussi être formé d'*une valeur doublement ou triplement pointée suivie, selon le cas, d'une valeur équivalant au septième de la valeur doublement pointée ou au quinzième de la valeur triplement pointée et enfin d'une valeur simple de même figure que celle-ci.*

1er Exemple. — Une croche doublement pointée suivie d'une triple croche et d'une croche ([14]).

([14]) Ecrire l'exemple 5.

2e Exemple. — Une croche triplement pointée, suivie d'une quadruple croche et d'une croche ([15]).

([15]) Ecrire l'exemple 6.

Ces deux formules, surtout la dernière, sont très peu usitées.

Chacune d'elle équivaut à une noire pointée.

717. — La *seconde formule rythmique brisée et ternaire* consiste en un *groupe formé d'une valeur simple, suivie d'une valeur de même figure mais pointée, suivie elle-même d'une valeur équivalant au tiers de sa durée.*

Exemple. — Une croche, une croche pointée et une double croche ([16]).

([16]) Ecrire l'exemple 7.

Ce groupe équivaut à une noire pointée.

Il pourrait aussi être formé d'*une valeur simple suivie d'une valeur de*

même figure mais doublement ou triplement pointée, suivie, selon le cas, d'une valeur équivalant au septième de la valeur doublement pointée ou au quinzième de la valeur triplement pointée.

1er Exemple. — Une croche, une croche doublement pointée et une triple croche (17).

2e Exemple. — Une croche, une croche triplement pointée et une quadruple croche (18).

Ces deux derniers exemples équivalent chacun à une noire pointée. Ils sont fort peu usités.

(17) Ecrire l'exemple 8.

(18) Ecrire l'exemple 9.

718. — Dans beaucoup de cas le point suivant **la première valeur dans les rythmes brisés binaires, et la première ou la seconde valeur dans les groupes brisés ternaires, est remplacé par un silence équivalent.** *REMARQUE.*



57[e] LEÇON :

Le mouvement. — Termes italiens servant à indiquer le mouvement.

DÉFINITION DU TERME « MOUVEMENT ».

719. — Le terme « Mouvement » désigne, en musique, le degré de lenteur ou de vitesse dans lequel un morceau de musique peut être exécuté.

TERMES ITALIENS INDICATEURS DES DIVERS « MOUVEMENTS ».

720. — Pour indiquer les divers degrés du mouvement on se sert, généralement, de termes italiens *.

Cette leçon sera consacrée à l'étude de ces *termes* (1), de leurs *abréviations* (2) et à leur *traduction en français* (3).

721. — Nous commencerons par les *termes* indiquant les *mouvements les plus lents* pour arriver graduellement à ceux qui indiquent les *mouvements les plus vifs*.

Lento (4) signifie *lent* (5).

Largo » *large*.

Larghetto, (par abréviation *Larg*[tto]), signifie *un peu moins lent que Largo*. C'est un diminutif de ce terme.

Grave signifie *grave*, (*avec gravité*).

Adagio » *à l'aise*.

Andante, (par abréviation : *And*[te]), signifie *Allant*.

Andantino, (par abréviation : *And*[tino]), est un *diminutif d'Andante*. Il signifie *un peu moins lent qu'Andante*.

Moderato, (par abréviation *Mod*[to]), signifie *modéré*.

Allegretto, (par abréviation : *All*[tto]), est un *diminutif* du terme suivant, (*Allegro*). Il signifie : *un peu allègre*, *un peu gai* et désigne un mouvement *un peu moins vif qu'Allegro*.

105[e] TABLEAU
Voir pl. LIV.

(1) Ecrire au-dessus de la quatrième portée : « Termes indicateurs des divers mouvements ». Tracer les lignes verticales et horizontales pointillées divisant l'exemple 1, puis écrire : « Termes italiens », en haut du tableau dans la première subdivision placée à gauche.

(2) Ecrire : « Abrév[tions] », dans la seconde subdivision.

(3) Ecrire : « Significations » dans la troisième subdivision.

Faire le même travail dans les quatrième, cinquième et sixième subdivisions.

(4) Ecrire : « Lento » dans la grande division se trouvant au-dessous des mots : « Termes italiens », à gauche du tableau.

(5) Ecrire : « Lent » au-dessous de « Significations ». Continuer de même pour les autres termes et placer, s'il y a lieu, les abréviations dans la subdivision surmontée du mot : « Abrév[tions] ». A partir du terme « *Moderato* », placer les termes, leurs abréviations et leurs significations dans les 3 divisions se trouvant à droite du tableau.

* Nous ne donnons ici que les termes principaux employés pour désigner les divers mouvements, le caractère des morceaux, les nuances, etc. et nous conseillons aux élèves de se procurer un petit Dictionnaire des Termes italiens employés en Musique.

Allegro, (par abréviation : *All°*), signifie *allègre*, *gai*, *vif*.
Vivace signifie *vif*, *vivement*.
Presto » *preste*, *pressé*, *prompt*, *vite*.
Prestissimo, (par abréviation : *Prest^mo*), est un *superlatif de Presto*. Il signifie *très preste*, *très prompt*, *très vite*.

MANIÈRES DE PLACER LES TERMES INDICATEURS DES DIVERS MOUVEMENTS.

722. — Les termes indiquant les divers mouvements se placent au-dessus de la Portée, soit au commencement des morceaux, au-dessus de l'armure et des chiffres indicateurs (6) ; soit durant le cours des morceaux lorsque le mouvement doit changer, indépendamment d'un changement de mesure ou d'armure, ou simultanément avec ceux-ci.

723. — On place souvent une *double barre de séparation* avant le *terme* indiquant le *changement de mouvement* (7).

(6) Ecrire les exemples 2 et 3.

(7) Ecrire l'exemple 4.



58e LEÇON :

Termes italiens indiquant diverses modifications des termes indicateurs des mouvements.

724. — Il existe un certain nombre de termes italiens qui, joints aux termes indicateurs des mouvements, servent à en modifier le sens.

106e TABLEAU
Voir pl. LV.

725. — Voici quels sont ces *termes* et leurs *significations* (1).

Assai (2) signifie *assez* (3);
Molto » *beaucoup;*
Più » *plus;*
Non » *non* (ou *pas*);
Troppo » *trop;*
Tanto » *tant;*
Poco » *peu;*
Quasi » *presque;*

Nous placerons après ces *termes* de petites phrases fréquemment employées :

Ma non troppo, signifiant *mais non, (pas), trop;*
Un poco più, » *un peu plus;*
Poco a poco, » *peu à peu.*
Molto più, » *beaucoup plus;*

(1) Ecrire en haut du tableau ; « Termes indiquant les diverses modifications des mouvements. » Tracer les lignes verticales et horizontales formant les divisions de l'exemple 1. Ecrire : « Termes italiens » en haut et dans les première et troisième subdivisions, puis : « Significations », dans les seconde et quatrième.

(2) Ecrire : « Assai », dans la grande division placée au-dessous de « Termes italiens », à gauche du tableau.

(3) Ecrire : « Assez », dans la division placée à gauche et au-dessous du mot « Significations ». Continuer de même pour les autres termes. A partir du mot « Poco » placer les termes italiens et leurs significations dans les deux divisions de droite.

MANIÈRE DE SE SERVIR DES TERMES ITALIENS MODIFICATEURS.

726. — Voici quelques exemples de la manière de se servir de ces termes.

On peut indiquer un *mouvement* par les termes : *Andantino quasi allegretto* (4), qui représentent un *mouvement un peu plus vif* et *plus gai* qu'un *Andantino* ordinaire, ayant presque le caractère de l'*Allegretto*, mais *un peu moins vif* que celui-ci.

Allegro ma non troppo (5), indiquera un *Allegro pas très vif*. On pourrait aussi indiquer ce mouvement par les deux termes : *Allegro moderato*, très fréquemment employés, du reste.

(4) Ecrire l'exemple 2.

(5) Ecrire l'exemple 3.

Allegro assai signifie *assez vif*, *assez gai*. Supposons que ce soit le *mouvement* indiqué au commencement d'un morceau. Si, à la fin de celui-ci, le *mouvement* doit être accéléré un peu, on pourra écrire au-dessus de la portée : *Un poco più allegro* ([6]), (*un peu plus vif*, *un peu plus gai*).

([6]) Ecrire l'exemple 4.

Dans une prochaine leçon * nous étudierons des Termes indiquant de plus importantes modifications des mouvements.

* La 60e leçon.



59e LEÇON :

Termes italiens indiquant le caractère expressif des morceaux de musique.

727. — Les termes italiens indiquant les divers mouvements sont souvent accompagnés d'autres termes ayant plus particulièrement trait à l'indication du caractère expressif des morceaux.

728. — En musique, on nomme caractère le sentiment plus ou moins triste ou joyeux, énergique, ardent ou gracieux dans lequel un morceau doit être interprété.

Les *termes* indiquant le *caractère* donnent donc à l'exécutant de précieuses indications. Il est, conséquemment, très important de les connaître (1).

107e TABLEAU
Voir pl. LV.

729. — Voici quels sont ces *termes* et leurs *significations :*

Affettuoso (2)	signifie	*affectueux* (3) ;
Agitato	»	*agité ;*
Amabile	»	*aimable ;*
Amoroso	»	*amoureux ;*
Appassionato	»	*passionné ;*
Ardento	»	*ardent ;*
Ardito	»	*hardi ;*
Brillante	»	*brillant ;*
Brioso	»	*id.*
Cantabile	»	*chantant ;*
Capricioso	»	*capricieux ;*
Con allegrezza	»	*avec allégresse ;*
Con anima	»	*avec âme ;*
Con bravura	»	*avec bravoure, (avec énergie) ;*
Con brio	»	*avec brio, (brillant) ;*
Con delicatezza	»	*avec délicatesse ;*
Con dolore	»	*avec douleur ;*
Con espressione	»	*avec expression ;*
Con fuoco	»	*avec feu ;*
Con grazia	»	*avec grâce ;*
Con gusto	»	*avec goût ;*
Con moto	»	*avec mouvement ;*

(1) Ecrire le titre du tableau. Tracer les lignes verticales et horizontales pointillées le divisant.
Ecrire, en haut, dans les première et troisième petites divisions, les mots : « Termes italiens », puis, dans les seconde et quatrième : « Significations ».

(2) Ecrire les termes italiens dans la première grande division à gauche puis à partir des mots : « con bravura », dans la troisième division.

(3) Ecrire les traductions des mots italiens en regard de ceux-ci et dans la seconde, puis dans la quatrième division.

Con spirito	signifie	*avec esprit ;*
Con vivo	»	*avec vivacité ;*
Delicatamente	»	*délicatement ;*
Disperato	»	*désespéré* [1] ;
Doloroso	»	*douloureux ;*
Drammatico	»	*dramatique ;*
Energico	»	*énergique ;*
Espressivo	»	*expressif ;*
Furioso	»	*furieux ;*
Gracioso	»	*gracieux ;*
Imperioso	»	*impérieux ;*
Innocente	»	*innocent, candide ;*
Lagrimoso	»	*larmoyant, éploré ;*
Maestoso	»	*majestueux ;*
Malinconico	»	*mélancolique ;*
Mesto	»	*mystique, religieux, triste ;*
Mosso	»	*animé ;*
Nobile	»	*noble ;*
Patetico	»	*pathétique ;*
Pomposo	»	*pompeux ;*
Religioso	»	*religieux ;*
Risoluto	»	*résolu ;*
Rustico	»	*rustique ;*
Scherzo	»	*en badinant ;*
Scherzando	»	(*id.*)
Semplice	»	*simple ;*
Sostenuto *	»	*soutenu ;*
Teneramente	»	*tendrement ;*
Tranquillo	»	*tranquille ;*
Tristamente	»	*tristement.*

(1) Interroger les élèves puis effacer le 107e tableau.
Le 108e tableau se fait de la même manière.

108e TABLEAU
Voir pl. LVI.

730. — Cette liste, quoiqu'assez longue, pourrait encore être allongée. On conçoit facilement qu'il n'y a qu'à puiser dans les dictionnaires italiens le *terme* convenant au *caractère* qu'on désire donner au morceau.

MANIÈRE DE SE SERVIR DES TERMES INDIQUANT LE CARACTÈRE DU MOUVEMENT.

731. — Voici de quelle façon on se sert des *termes* indiquant le *caractère*.

Prenons pour exemple le terme indicateur de *mouvement : Andante.*

On peut lui adjoindre le qualificatif *amoroso : Andante amoroso.*

On pourrait aussi écrire : *Andante con dolore*, ou *Andante con anima*, ou *Andante con moto* et le *même mouvement* aura autant de *caractères divers* qu'il recevra de *qualificatifs.*

De même, le terme *Allegro* pourra se transformer en : *Allegro agitato ; Allegro risoluto ; Allegro con spirito ; Allegro con fuoco*, etc. Autant de *caractères divers*, autant de *qualificatifs différents*, comme on le voit.

* Ce terme sert aussi à indiquer un genre d'accentuation. Voir la 65e leçon.

60e LEÇON :

Termes italiens indiquant les modifications passagères du mouvement.

732. — Il existe des termes italiens indiquant les modifications passagères du mouvement.

Ces termes forment quatre classes bien distinctes (1) :

1° Les *termes* servant à indiquer que l'on doit *animer le mouvement* (2) ;

2° Les *termes* servant à indiquer que l'on doit *ralentir le mouvement* (3) ;

3° Les *termes* servant à indiquer que l'on doit *suspendre momentanément le mouvement*,

4° Les *termes* servant à indiquer le *retour au mouvement régulier*.

733. — Voici quels sont les *termes indiquant que l'on doit animer le mouvement* (4) :

Accelerando, qui signifie *en accélérant*.
Animato, » *en animant*.
Più mosso, » *plus animé*.
Più moto, » *plus de mouvement*.
Stretto, » *serré*.

734. — *Termes servant à indiquer le ralentissement du mouvement :*

Rallentando (5), (par abréviation : *Rall.*), *en ralentissant*.

Ritardando, (par abréviation : *Ritard.*), *en retardant*.

Ritenuto, (par abréviation : *Rit.*), *en retenant*.

Slargando, (par abréviation : *Slarg.*), *en élargissant*.

Calando, qui signifie *en descendant* demande une mention spéciale, car il indique généralement l'élargissement du mouvement joint à une diminution de la sonorité (6).

109e TABLEAU
Voir pl. LVI.

(1) Ecrire en haut du tableau : « Termes indiquant des modifications passagères du mouvement » ; puis tracer, les lignes horizontales et verticales pointillées divisant le tableau.

(2) Commencer l'exemple 1. Ecrire : « Pour animer le mouvement ».

(3) Commencer l'exemple 2. Ecrire : « Pour ralentir le mouvement ».

(4) Comme dans les leçons précédentes, écrire les termes à mesure qu'on les nomme. Terminer ainsi l'exemple 1.

(5) Terminer l'exemple 2.

(6) Interroger les élèves, puis effacer le 109e tableau.

735. — *Termes indiquant la suspension momentanée du mouvement* [7] :

Ad libitum, (par abréviation : *Ad. lib.*), *à volonté*, *librement*.

A Piacere : *à plaisir*, (ou *comme il plaira*.)

Senza tempo : *sans temps*, *sans mouvement régulier*, *sans mesure régulière*.

110e TABLEAU
Voir pl. LVII

[7] Tracer les divisions du tableau. Ecrire les diverses indications générales, puis écrire les exemples 1 et 2, comme on a écrit ceux du tableau précédent.

736. — *Termes indiquant le retour au mouvement régulier* :

Tempo : *temps*, *mesure*, (pour : *mesure régulière*).

A tempo : *au temps*, *à la mesure régulière*.

1° tempo ou *tempo 1°* : *premier temps* ou *temps premier*, (pour : *premier mouvement*).

Tempo giusto : *temps juste*, (pour *mesure*, *mouvement exact*).

Lo stesso tempo : *le même temps*, *le même mouvement qu'auparavant*.

MANIÈRE DE SE SERVIR DES TERMES ITALIENS MODIFICATEURS PASSAGERS.

737. — **Les termes ci-dessus sont placés tantôt au-dessus de la portée, tantôt entre les portées servant à écrire la musique vocale ou instrumentale à plusieurs parties.**



61e LEÇON :

Signes indiquant l'arrêt momentané du mouvement. — Point d'orgue, d'arrêt ou de repos.

738. — Indépendamment des termes italiens servant à indiquer l'arrêt momentané du mouvement, il existe des signes répondant au même but.

739. — Ces signes, très fréquemment employés, sont au nombre de trois.

Le premier, (nommé communément : point d'orgue, d'arrêt ou de repos), a la forme d'une petite demi-circonférence ayant un point placé au centre (1). Il indique un assez long arrêt du mouvement.

Le second, de même forme que le point d'orgue, est placé au-dessus d'une virgule (2). Il n'indique qu'un court arrêt du mouvement.

Le troisième a la forme d'un petit demi-rectangle, ayant un point placé au centre (3).

Il représente un très court arrêt du mouvement (4).

EMPLOIS DIVERS DU POINT D'ORGUE.

740. — Le *point d'orgue*, d'*arrêt* ou de *repos* *se place au-dessus ou au-dessous des notes* (5), *des silences* (6) *ou des barres de reprises* (7).

Dans les deux premiers cas, *il indique généralement une prolongation, ou un arrêt d'une durée égale à celle de la note ou du silence auquel il est affecté* (8).

Dans le troisième, (*point d'orgue placé au-dessus d'une barre de séparation*, nommé le plus souvent « *point de repos* »), *il indique généralement un silence égal à la durée de la mesure qui le précède immédiatement* (9).

741. — *Placé au-dessus d'un accord, le point d'orgue influence toutes les notes compo-*

111e TABLEAU
Voir pl. LVII.

(1) Ecrire l'exemple 1.
(2) Ecrire l'exemple 2.
(3) Ecrire l'exemple 3.
(4) Interroger les élèves, puis effacer le 111e tableau.

112e TABLEAU
Voir pl. LVIII.

(5) Commencer l'exemple 1. Tracer l'accolade reliant les 3e et 4e portées, la clé de sol sur la 4e portée, puis le chiffre indicateur de la mesure, la note, le point d'orgue et la double barre de séparation.

(6) Tracer la partie supérieure de l'exemple 2, c'est-à-dire la pause et le point d'arrêt, puis la double barre de séparation.

(7) Tracer la partie supérieure de l'exemple 3, c'est-à-dire la ronde, la double barre de séparation, le point de repos qui la surmonte, la seconde ronde, puis la seconde barre de séparation.

(8) Terminer les exemples 1 et 2. Ecrire au commencement de la troisième portée : « Effet », tracer la clé de sol, la brève, puis la double barre de séparation. Tracer ensuite la double pause, puis la seconde barre de séparation.

(9) Terminer l'exemple 3. Tracer la première ronde, une double barre de séparation, une pause, une double barre, une ronde et une double barre. Les deux barres de séparation placées de chaque côté de la pause doivent être reliées par des pointillés à la barre de séparation surmontée d'un point de repos.

sant celui-ci. Il indique généralement que leur valeur doit être doublée ([10]).

([10]) Ecrire l'exemple 4.

742. — Lorsque, *simultanément avec une ou plusieurs notes surmontées d'un point d'orgue, on doit exécuter des notes de valeur, (et parfois de coupe*), différente :*

1° *Si un silence surmonté d'un point d'arrêt suit les notes de valeur différente, celles-ci ne sont pas influencées par le premier point d'orgue qui n'a d'effet que sur la valeur se prolongeant au-dessus d'elles.* La valeur de cette note sera généralement doublée ([11]). Il va sans dire que le silence surmonté du point d'arrêt sera dans le même cas, c'est-à-dire prolongé autant que la note.

([11]) Ecrire l'exemple 5.

743. — 2° *Si des valeurs différentes doivent être entendues successivement au-dessous, (ou au-dessus), d'une note influencée par un point d'orgue, (et si la valeur de l'une d'entre elles n'est pas influencée par un nouveau point d'orgue), leur durée doit nécessairement être influencée par le point d'orgue placé au-dessus de la note principale, et la proportion établie sera telle qu'elle permettra à l'exécutant de résoudre ensemble sur les notes suivantes, la note surmontée du point d'orgue et la dernière des notes successivement entendues pendant la durée de celui-ci.*

Or, étant donné que la valeur d'une note surmontée d'un *point d'orgue* est généralement doublée, il en sera de même de la durée des notes entendues successivement pendant l'exécution de la première ([12]), (note surmontée du *point d'orgue*).

([12]) Ecrire l'exemple 6.

EMPLOI DU POINT D'ORGUE AVEC VIRGULE.

744. — Le *signe du point d'orgue placé au-dessus d'une virgule* est ordinairement employé pour indiquer que l'exécutant doit, avant la reprise d'un motif principal ([13]) ou la terminaison d'une phrase ([14]), faire un *court temps d'arrêt,* (correspondant, à peu près, à ce que donne le « temps d'inspiration » d'un chanteur), puis exécuter ensuite la note placée immédiatement après le signe. Cette *courte interruption du mouvement* sert à faire mieux ressortir la phrase suivante ([15]) ou la note terminant la phrase ([16]).

([13]) Ecrire l'exemple 7.

([14]) Ecrire l'exemple 8.

([15]) Désigner le commencement de la seconde mesure de l'exemple 7.

([16]) Désigner la note suivant le point d'orgue dans l'exemple 8.

EMPLOI DU TROISIÈME SIGNE D'ARRÊT. POINT D'ORGUE CARRÉ.

745. — Enfin, *le troisième signe* se place, généralement, au-dessus des notes; assez souvent sur la première d'un groupe de valeurs. Il

* Le mot *coupe* indique le sens dans lequel la queue de la note est tournée soit vers le haut ou vers le bas. Voir la 4e leçon.

indique un *léger temps d'arrêt* exécuté sur cette note [17].

[17] Ecrire l'exemple 9.

Cette *très courte interruption du mouvement* a surtout pour but d'attirer l'attention de l'auditeur sur la phrase qui va suivre. Cela correspond à ce que le comédien appelle : « prendre un temps ».

REMARQUE.

746. — En somme, et quoique les règles énoncées soient les plus fréquemment employées, le bon goût de l'instrumentiste doit surtout le guider dans l'exécution des *temps d'arrêt momentanés* qu'indiquent tous les *signes* étudiés dans le cours de cette leçon.

S'il est nécessaire de donner à leur signification une proportion juste, il est aussi exigible de ne pas se confiner maladroitement dans la trop stricte observation des règles. Il s'agit ici d'une question de « *style* » qui doit naturellement varier selon le *caractère* du morceau à exécuter.

747. — Nous venons d'épuiser la série des *termes* et des *signes indicateurs des mouvements musicaux*, de leurs *caractères divers* et de leurs *modifications* mais nous devons faire observer que *ces indications ne peuvent rien indiquer avec précision.*

On a, pour obvier à l'inconvénient d'entendre exécuter plus ou moins lentement le *mouvement* simplement indiqué à l'aide de *termes*, inventé un instrument : *le Métronome*, capable d'attribuer une valeur exacte aux durées occupant les temps ou les mesures. L'emploi de cet instrument permet donc l'observation précise de tous les *mouvements.*



62e LEÇON :

Le Métronome.

748. — **Le Métronome est un instrument servant à battre mécaniquement la mesure.** *DESCRIPTION DU MÉTRONOME.*

Il se compose d'un *mécanisme d'horlogerie* renfermé dans la base d'une boîte construite en forme de pyramide rectangulaire légèrement tronquée ([1]).

Une des faces de la boîte s'ouvre dans sa partie supérieure sur une surface équivalant aux deux tiers de la hauteur, (la base restant fermée et renfermant, comme je l'ai dit, le mécanisme principal). Cette face, une fois ouverte, laisse voir une planchette de bois noir sur laquelle est fixée une *échelle numérotée* allant du chiffre 40 au chiffre 208 ([2]), (en général).

Devant l'*échelle numérotée* est un *balancier* ([3]) muni d'un *contrepoids mobile* ([4]) et fixé par sa base au *mécanisme d'horlogerie*. Ce dernier met le *balancier* en *mouvement* dès qu'il est lui-même remonté au moyen d'une *clé* ([5]) placée sur le côté de la boîte. Un *cran d'arrêt* sert à fixer le *balancier*, lorqu'on désire arrêter son mouvement.

113e TABLEAU
Voir pl. LVIII.

([1]) Commencer l'exemple 1. Tracer la figure d'un Métronome sur les deux portées supérieures et au milieu du tableau. Ecrire l'indication placée à gauche du tableau.

([2]) Montrer cette échelle.

([3]) Désigner le balancier et écrire : « Balancier » sur le tableau, à droite et en haut. Relier cette indication au balancier à l'aide d'une ligne pointillée.

([4]) Désigner le contrepoids. Ecrire : « Contrepoids mobile » et relier l'indication au contre poids à l'aide d'un pointillé.

([5]) Désigner la clé, puis tracer un pointillé partant de celle-ci et écrire le mot : « Clé ».

749. — *Selon la hauteur à laquelle on place le contrepoids mobile, le balancier exécute des battements plus ou moins vifs;* plus il est placé *bas* sur le *balancier*, plus le *mouvement* indiqué est *vif;* plus il est placé *haut*, plus le *mouvement* est *lent*. *EMPLOI DU MÉTRONOME.*

Les mouvements du balancier sont basés sur le chiffre 60 correspondant à la seconde. C'est dire que le sommet du *contrepoids* étant placé à la hauteur du *chiffre 60*, le *balancier* exécutera soixante battements simples par minute.

On conçoit qu'il est facile d'indiquer un *mouvement exact* à l'aide du *Métronome*.

750. — Voici de quelle façon on indique les *mouvements métronomiques*. *MANIÈRE D'INDIQUER LES MOUVEMENTS MÉTRONOMIQUES.*

On écrit *une valeur de note puis on place le signe arithmétique = et enfin*

un chiffre correspondant à l'un de ceux qui sont écrits sur l'échelle numérotée. Cette indication se place soit au commencement des morceaux, immédiatement après le terme de mouvement; soit après celui-ci, dans le courant des morceaux, lorsque survient un changement de mouvement.

751. — Pour faire exécuter au *balancier* les mouvements indiqués, on place le sommet du *contrepoids* à la hauteur du *chiffre* indiqué. Un battement simple correspond alors à la *valeur* de la *note équivalente*.

752. — Supposons qu'un compositeur désire indiquer un *mouvement lent*, un *Adagio*. Il pourra, pour faciliter la compréhension du mouvement, indiquer un chiffre correspondant à une valeur formant une division d'un temps.

Exemple (6). — Un *Adagio* écrit dans la *mesure à quatre-quatre* pourra être indiqué au moyen d'une croche, du signe = et du chiffre : 96 et ce *chiffre* signifiera que la durée d'une croche doit égaler un battement simple du *balancier*, le sommet du *contrepoids mobile* étant placé à la hauteur du *chiffre : 96* de l'*échelle numérotée*.

(6) Ecrire l'exemple 2 à mesure qu'on l'explique.

Exemple (7). — Un *Allegro*, écrit dans la *mesure à trois-quatre*, pourrait recevoir une indication se rapportant à la valeur unitaire de chacun de ses temps : une noire, le signe = et le chiffre 132. Ce *chiffre* signifie que la durée d'une noire doit égaler un battement simple du *balancier*, le sommet du *contrepoids mobile* étant placé à la hauteur du *chiffre 132*.

(7) Ecrire l'exemple 3.

Enfin le *chiffre métronomique* peut se rapporter à la valeur unitaire d'une mesure.

Exemple (8). — Un mouvement : *Vivace*, écrit dans la *mesure à deux-quatre*, pourrait être indiqué par une blanche, le signe = et le chiffre 104.

(8) Ecrire l'exemple 4.

Ce *chiffre* signifiera que la durée d'une blanche doit égaler un battement simple du *balancier*, le sommet du *contrepoids mobile* étant placé à la hauteur du *chiffre 104*.

NOUVEAU SYSTÈME POUR L'INDICATION MÉTRONOMIQUE DES MOUVEMENTS.

753. — Je recommande tout particulièrement un *nouveau système indicateur des mouvements métronomiques* *.

Pour laisser plus d'initiative à l'exécutant et sachant bien que celui-ci ne peut, sous peine de donner une impression de raideur, s'astreindre à suivre exactement et constamment le *mouvement métronomique*, le compositeur indique deux mouvements, l'un « minima », l'autre « maxima », entre lesquels l'interprète pourra se mouvoir avec souplesse sans cesser d'être fidèle à la stricte observation des volontés de l'auteur.

Voici deux exemples de cette manière de procéder, tirés d'un quatuor de M. E. Bernard.

* Signalé par M. E. Laurens à la page 324 de son *Traité d'éducation musicale pianistique*.

Un *Allegro con fuoco* est indiqué au moyen d'une noire, du signe = et des chiffres 100 et 108 (9). Ceci signifie qu'une noire égale un battement simple du *balancier* et que le mouvement pourra onduler entre 100 et 108.

(9) Ecrire l'exemple 5.

Un *Andante* est indiqué par une noire, le signe = et les chiffres 63 et 66 (10). Cela signifie que la noire équivaut à un battement simple du *balancier* et que le mouvement pourra varier entre les numéros 63 et 66.

(10) Ecrire l'exemple 6.

L'exécutant n'a donc plus qu'à se rendre compte du *mouvement* et de la latitude que lui présentent ces variations, allant de 63 à 66 par noire. Il se sentira certainement beaucoup plus libre grâce à cette nouvelle manière de procéder qui sera, je pense, employée, à l'avenir, par un grand nombre de compositeurs et contribuera à assurer de meilleures exécutions de leurs œuvres.



CINQUIÈME PARTIE :

LES NUANCES. L'ACCENTUATION LES ORNEMENTS. LES ABRÉVIATIONS

63e LEÇON :

Termes italiens servant à indiquer les nuances musicales.

754. — En musique le terme: Nuance, indique les divers degrés d'intensité par lesquels peuvent passer les phrases composant un morceau, ou les notes formant les phrases.

755. — On les indique généralement au moyen de *termes italiens* ou d'*abréviations* de ces termes.

Voici quels sont ces *termes*, leurs *abréviations*, et leurs *significations* (1).

114e TABLEAU
Voir pl. LIX.

(1) Ecrire le tableau de cette leçon comme on a écrit ceux des 105e, 106e leçons et suivantes.

Pianissimo, (par abréviation : *pp*) signifie *très faible*.

Dolcissimo, (par abréviation : *dol^imo^*), signifie *très doux*.

Piano, (par abréviation : *p*), *faible*.

Dolce, (par abréviation : *dol*), *doux*.

Mezzo-piano, (par abréviation : *mez-p* ou *mp*), *à moitié faible*.

Un poco piano, (par abréviation : *poco p*), *un peu faible*.

Sotto voce, (par abréviation : *sot. v.*), *à mi-voix*.

Mezzo voce, (par abréviation : *mez. v.*) » .

Un poco forte, (par abréviation : *poco f.*), *un peu fort*.

Mezzo forte, (par abréviation : *mez-f.* ou *mf*), *à moitié fort*.

Forte, (par abréviation : *f.*), *fort*.

Fortissimo, (par abréviation : *ff*), *très fort*.

Piano-forte, (par abréviation : *pf*), *faible puis fort*.

Forte-piano, (par abréviation : *fp*), *fort puis faible**.

* Ces deux derniers *termes* sont souvent classés parmi les termes indicateurs de l'accentuation. Le second, (Forte-Piano), est alors considéré comme étant à peu près l'équivalent du terme *Sforzando* et de son signe équivalent. Voir la 65e leçon.

Quelques maîtres, (SCHUMANN entre autres), ont employé jusqu'à trois ou quatre *p* ou *f* pour indiquer des « *Piano* » ou des « *Forte* » excessifs. Il est évident que plus on multiplie les *lettres indicatives*, plus la *nuance* indiquée doit être extrême.

EMPLOI DES TERMES INDICATEURS DES NUANCES.

756. — Les termes indicateurs des nuances se placent indifféremment au-dessus ou au-dessous de la portée sur laquelle est écrite la partie qu'ils doivent influencer.

Dans la musique écrite sur deux portées, on les place aussi entre les deux portées, lorsqu'ils doivent influencer les deux parties.

Enfin, dans la musique d'ensemble, ils sont nécessairement placés entre les portées et peuvent, selon les cas, être affectés à une portée instrumentale, ou à un groupe d'instruments. En général dans *les nuances d'ensemble*, ils sont indiqués dans chaque groupe : cordes, bois, cuivres, etc.



64e LEÇON :

Termes italiens et signes servant à indiquer les modifications passagères des nuances.

757. — Il existe des termes italiens et des signes servant à indiquer les modifications passagères des nuances (1).

758. — Voici quels sont ces *termes* (2), leurs *abréviations* (3), leurs *significations* (4) et les *signes* qui leur sont équivalents (5).

Crescendo (6), (par abréviation : *cresc.*) (7), signifie : *en croissant* (8) ou *en augmentant*.

Le *signe équivalent* à ce terme est un angle aigu, plus ou moins long, dont la pointe est tournée vers la gauche (9).

Le *terme* : *Crescendo* (et son *signe équivalent*) signifient que le ou les sons sur ou sous lesquels ils sont placés doivent augmenter graduellement d'intensité (10).

Decrescendo, (par abréviation : *decres.*), signifie : *en décroissant ;*

Diminuendo, (par abréviation : *dimin.* ou *Dim.*), signifie : *en diminuant ;*

Morendo, (par abréviation : *mor.*), signifie : *en mourant ;*

Perdendosi, (par abréviation : *perd.*), signifie : *en se perdant*, (*en laissant perdre la sonorité*) ;

Smorzando, (par abréviation : *smorz.*), signifie : *en se mourant*, (*en laissant mourir la sonorité*).

Tous ces *termes* ont un même *signe équivalent* (11). Ce *signe* est un angle aigu, plus ou moins long, dont la pointe est tournée vers la droite.

Les termes : *Decrescendo*, *Diminuendo*, etc. et le *signe* qui leur est équi-

115e TABLEAU
Voir pl. LIX.

(1) Ecrire en haut du tableau : « Termes italiens et signes servant à indiquer les modifications passagères des nuances ». Tracer les lignes horizontales et verticales pointillées divisant le tableau.

(2) Ecrire : « Termes italiens », dans la première petite division, en haut et à gauche du tableau.

(3) Ecrire : « Abréviations », dans la seconde petite division en haut du tableau.

(4) Ecrire : « Significations » dans la troisième petite division.

(5) Ecrire : « Signes équivalents », dans la quatrième.

(6) Placer le mot : « Crescendo », dans la grande division à gauche.

(7) Ecrire : « cresc. », dans la seconde grande division.

(8) Ecrire : « en croissant, en augmentant » dans la troisième.

(9) Tracer le signe dans la quatrième.

(10) Ecrire de même les indications relatives aux termes suivants.

(11) Tracer une accolade verticale dans la quatrième grande division puis le signe en regard des cinq derniers termes italiens équivalents.

valent, signifient que le ou les sons, sur ou sous lesquels ils sont placés, doivent diminuer graduellement d'intensité.

REMARQUE

759. — Rappelons que le terme *Calando* * sert à indiquer simultanément le ralentissement du mouvement et la diminution du son (12).

(12) Tirer une ligne pointillée horizontale au-dessous des termes déjà inscrits sur le tableau puis écrire les indications relatives au terme : « Calando ».

EMPLOI DES TERMES ITALIENS MODIFICATEURS DES NUANCES.

760. — Tous ces termes (et signes) se placent, de même que les termes indicateurs des nuances, au-dessus ou au-dessous de la portée, ou entre les deux portées de la musique écrite pour piano, orgue, harpe, etc.

* On trouvera aussi ce terme dans le 60e tableau.



65e LEÇON :

Termes et signes d'accentuation.

761 — Dans l'exécution des morceaux de musique, certaines notes doivent être interprétées de façons diverses, soit soutenues, soit plus ou moins détachées, soit encore accentuées.

Quelques termes italiens et plusieurs signes servent à indiquer ces diverses manières d'interpréter les notes écrites.

116e TABLEAU Voir pl. LX.

(1) Exécuter ce tableau comme celui de la leçon précédente, mais ajouter une division permettant d'écrire les « noms des signes équivalents ».

762. — Voici quels sont ces *termes* (1), leurs *abréviations*, leurs *significations* et les *noms français* des *signes équivalents*.

LEGATO ET COULÉ DE LIAISON.

Legato, (par abréviation : *leg.*), signifie : *lié.*

Legatissimo, (par abréviation : *Leg*issimo), signifie : *très lié.*

Le *coulé de liaison* est leur *signe équivalent*. Il a la forme d'une *ligne courbe* et se place au-dessus ou au-dessous des notes dont il doit influencer l'exécution. Il signifie que celles-ci doivent être exécutées d'une façon soutenue et sans que la moindre solution de continuité existe entre elles.

REMARQUE. Il faut faire très attention, surtout au début de l'étude de la lecture musicale, pour ne pas confondre deux notes semblables, ou enharmoniques, unies par une *liaison*, avec deux notes voisines surmontées par le *coulé de liaison* et dont, par conséquent, la seconde doit être exécutée.

STACCATO. POINT ROND.

763. — Le terme *Staccato*, (par abréviation : *Stacc.*), signifie : *détaché.*

Il a deux *signes équivalents*.

Son premier *signe équivalent* est un *point placé au-dessus* ou *au-dessous des notes* et signifiant que celles-ci doivent être *détachées* ne conservant qu'environ la moitié de la valeur écrite.

Exemple. — *Une croche, surmontée d'un point*, ne vaudra plus qu'une double croche. Le reste de la valeur écrite, soit, environ une double croche, sera donc remplacé, *en réalité*, par un quart de soupir.

POINT ALLONGÉ.

764. — Le *second signe équivalent* du *staccato* (souvent appelé : *piqué*), est un *point allongé*.

Ce *signe* indique que la note *au-dessus* ou *au-dessous* de laquelle il est placé devra être *très détachée* et ne conservera qu'environ un quart de la durée écrite.

Exemple. — *Une croche surmontée d'un point allongé* n'aura guère que la

durée d'une triple croche. Sa valeur sera donc, *en réalité*, complétée par un huitième de soupir.

PORTAMENTO.

765. — *Portamento* signifie *porté*.

Ce terme a pour *signe équivalent* un *coulé de liaison surmontant des points placés au-dessus des notes.*

Ce *signe* indique qu'on doit *accentuer* celles-ci et les *détacher un peu* leur laissant environ les trois quarts de la valeur écrite.

Exemple. — *Des croches surmontées du signe indiquant qu'elles doivent être portées,* seront exécutées comme des doubles croches pointées. La durée de chacune sera complétée, *en réalité*, par un huitième de soupir.

REMARQUE.

De plus le *Portamento*, formé du *coulé de liaison uni au point*, indique que les notes placées sous le même coulé doivent être exécutées de manière à faire comprendre qu'elles font partie d'un même groupe. Cette partie de l'*interprétation* se rapporte principalement à la nuance indiquée.

TIRET ET POINT.

766. — Ce caractère distingue le *Portamento* d'un autre *signe*, formé d'un *tiret surmontant un point*, qui indique l'exécution de notes *peu détachées* ou même simplement *accentuées légèrement*. Mais, tandis que le *coulé de liaison uni au point* est employé pour indiquer l'exécution de séries de notes, le *tiret surmontant un point* s'emploie surtout sur des notes isolées ou sur quelques notes voisines, deux ou trois, au plus, généralement.

TIRET SEUL.

Un *tiret seul* indique l'*accentuation très légère* d'une note qui devra ressortir au milieu d'une série. Le terme : *Marcato*, (par abréviation : *marc.*) correspond à ces signes.

RINFORZANDO ET SFORZANDO. SOUFFLETS.

767. — Pour indiquer l'*accentuation beaucoup plus forte* d'une ou de plusieurs notes on se sert du terme : *Rinforzando*, (par abréviation : *Rinf.* ou *Rfz*), signifiant : *en renforçant*, ou d'un *signe équivalent* formé d'un *petit angle aigu*, (souvent nommé : *soufflet*), *dont la pointe est tournée soit vers le bas, soit vers le haut* selon qu'il est placé au-dessous ou au-dessus d'une note.

En ce cas l'*accentuation* doit être *forte* et la note soutenue jusqu'à terminaison de sa valeur.

Un autre terme : *Sforzando*, (par abréviation *sforz* : ou *sfz*), signifie aussi : *en renforçant, en augmentant.* Son *signe équivalent* est un *petit angle aigu dont la pointe est tournée vers la droite.*

Ce *signe* indique que la note sur laquelle il est placé doit être *attaquée fortement,* mais que son intensité devra ensuite diminuer jusqu'à sa terminaison.

Les termes *Forte-Piano* et *Piano-Forte*, sont, je le rappelle, souvent classés parmi les termes indicateurs de l'*accentuation*.

On fait aussi usage d'un *soufflet* de forme très large qui se place au-dessous ou au-dessus de groupes de notes pour indiquer que l'*accentuation* doit être *renforcée*.

768. — Citons encore quelques *termes* relatifs à l'*accentuation musicale*. Ces *termes* n'ont pas de signes équivalents ([2]). Ce sont :

Leggiero, (par abbréviation : *Legg*), signifiant : *Léger*.

Leggierissimo, (par abréviation : *Legg*ssimo), signifiant : *très léger*.

([2]) Effacer le 116e tableau. Faire le 117e au fur et à mesure qu'on nommera les termes relatifs à l'accentuation.

117e TABLEAU
Voir pl. LX.

Pesante, (par abréviation : *Pes*), signifiant : *Pesant*.

Sostenuto, (par abréviation : *Sost*), signifiant : *Soutenu*, (mot indiquant qu'on doit *soutenir le son*)*.

Tenuto, (par abréviation : *Ten*), signifiant : *Tenu*, (mot se plaçant, le plus souvent, au-dessus d'une note** et indiquant qu'on doit *tenir* celle-ci).

769. — **Les termes et signes indicateurs de l'accentuation se placent de la même façon que les termes et signes indicateurs des nuances.** *EMPLOI DES TERMES ET DES SIGNES INDICATEURS DE L'ACCENTUATION*

* Ces quatre derniers termes sont parfois ajoutés aux termes des mouvements. Ils servent alors à en préciser le caractère, de même que les termes contenus dans la 59e leçon.

** Ou d'un accord.



66e LEÇON :

Notes d'ornement ou d'agrément : Appogiatures, grupetti, mordants, trilles, fioritures, cadences, etc.

LES NOTES DITES : « D'AGRÉMENT ».

770. — Nous allons aborder une des dernières leçons de théorie musicale, celle qui se rapporte à l'exécution et à l'interprétation des diverses *notes dites : d'ornement ou d'agrément.*

Les notes dites : d'ornement ou d'agrément se rencontrent seules ou groupées dans le cours des morceaux de musique.

Elles sont écrites en petits caractères et souvent accompagnées, ou représentées, par des signes.

Ces ornements ont la propriété générale de ne pas compter dans la mesure et leur valeur est conséquemment empruntée à celle de la note principale dite : réelle, (écrite en caractères ordinaires), qui les précède ou qui les suit.

771. — On distingue plusieurs espèces de notes d'agrément.

PRINCIPALES ESPÈCES DE NOTES D'AGRÉMENT.

Les *principaux genres de notes d'ornement* sont [1] :

1° L'appogiature [2].

Celle-ci se subdivise en *plusieurs espèces.* Elle peut être :

1° *Longue* [3] ;

2° *Brève* [4] ;

3° *Double* [5].

Les appogiatures s'écrivent en *petites notes* [6]. Un *signe* accompagne la *petite note* représentant l'*appogiature brève.* C'est un *petit trait oblique* traversant sa queue [7].

2° Les petites notes [8].

3° Les grupetti, (ou groupes).

Ceux-ci s'écrivent parfois avec des *petites notes* mais ils sont plus souvent représentés par des *signes* ayant la forme de la lettre S couchée sur le côté.

4° Les mordants.

118e TABLEAU
Voir pl. LXI.

[1] Commencer le tableau. Le diviser au moyen de lignes pointillées.
Ecrire en haut : « Les principaux genres d'ornements », etc.

[2] Ecrire : « 1° l'Appogiature ».

[3] Tracer l'accolade qui va relier les divers genres d'appogiatures. Ecrire : « longue ».

[4] Ecrire : « brève ».

[5] Ecrire : « double ».

[6] Tracer la petite accolade et écrire : « s'écrivent en petites notes. »

[7] Ecrire : « Signes », en haut du tableau, au-dessus de la seconde division. Tracer le signe représentatif de l'appogiature brève.

[8] Continuer à écrire les noms des notes d'agrément, les indications qui se rapportent à elles et les signes qui les représentent, à mesure qu'on explique leur théorie.

Ces *ornements* sont quelquefois représentés par des *petites notes* mais, plus souvent, par divers *signes;*

5° **Le trille.**

Celui-ci se représente généralement au moyen de l'abréviation : *Tr.* suivie d'une *ligne horizontale*, ondulée ou pointillée;

6° **Les fioritures ou fusées.**

Elles s'écrivent au moyen de *petites notes;*

7° **Les cadences.**

Les *cadences* sont des traits musicaux pouvant contenir tous les genres de *notes d'agrément* (9).

Nous allons étudier en détail chacune des *espèces* de *notes d'agrément* et leurs *divers genres*.

(9) Placer l'indication relative aux cadences dans la division occupant le bas du tableau. Interroger les élèves puis effacer le 118e tableau.

119e TABLEAU
V. pl. LXI

L'APPOGIATURE.

772. — L'*appogiature* (10), (du verbe italien : *appogiature*, appuyer), est une *note d'agrément* qui se place avant une « note réelle ». Elle emprunte à celle-ci sa valeur, (plus ou moins longue), et doit être plus accentuée, (plus *appuyée*), que cette note.

(10) Commencer le 119e tableau. Ecrire en haut : « Appogiatures et petites notes ». Tracer les barres de mesures et les accolades divisant le tableau en plusieurs parties.

On écrit l'*appogiature* en *petits caractères* et, généralement, on la relie à la note qui la suit au moyen d'un petit coulé de liaison.

L'APPOGIATURE LONGUE.

Les *appogiatures longues* s'exécutent de deux manières différentes, selon qu'elles sont placées devant des valeurs binaires ou ternaires.

Placées devant des valeurs binaires elles empruntent généralement à celles-ci la moitié de leur durée.

Exemples. — Dans une *mesure à quatre-quatre*, si une *appogiature* est placée devant une ronde, l'*appogiature* aura la durée d'une blanche et la durée de la note principale se trouvera ainsi réduite de moitié (11). Placée devant une blanche, l'*appogiature* lui emprunterait la valeur d'une noire, et ainsi de suite (12).

Dans une *mesure à six-huit*, une *appogiature* placée devant une croche lui emprunterait la valeur d'une double croche (13), etc.

(11) Ecrire la première mesure de l'exemple 1, c'est-à-dire la mesure placée sur la quatrième portée et son *effet* sur la troisième portée. Ecrire : « Valeurs binaires » au-dessus de la mesure.

(12) Ecrire la seconde mesure de l'exemple 1.

(13) Ecrire la troisième mesure de l'exemple 2.

Placées devant des valeurs ternaires, les *appogiatures longues* empruntent généralement à celles-ci les deux tiers de leur durée totale, (sauf quelques cas exceptionnels dans lesquels l'auteur peut spécifier que l'exécutant ne devra donner à l'appogiature que le tiers de la durée de la note principale).

Exemples. — Dans une *mesure à quatre-quatre*, une *appogiature* placée devant une blanche pointée lui emprunterait la valeur d'une blanche (14).

Dans une *mesure à six-huit*, une *appogiature* placée devant une noire pointée lui emprunterait la valeur d'une noire (15).

(14) Ecrire la troisième mesure de l'exemple 1 sur la quatrième portée et son *effet* sur la troisième portée. Ecrire : « Valeurs ternaires » au-dessus de la mesure.

(15) Ecrire la première mesure de l'exemple 2.

Il est aussi un cas où l'*appogiature longue* placée devant une valeur ternaire ne lui emprunte que la moitié de sa durée totale. Ce fait a lieu lorsque la valeur composée doit, (à cause de la division de la mesure), être divisée en deux valeurs pointées et non en trois valeurs simples.

EXEMPLE. — Dans une *mesure à six-huit*, si l'on place une *appogiature* devant une blanche pointée, l'*appogiature* prendra la valeur d'une noire pointée et la note réelle ne gardera qu'une valeur semblable ([16]).

L'APPOGIATURE BRÈVE.

Les *appogiatures brèves* ([17]) prennent, en général, la forme d'une petite croche (ou d'une double croche), dont la queue est traversée par une petite barre oblique. Elles empruntent, le plus souvent, à la « note réelle » qu'elles précèdent, la durée d'une double, d'une triple, ou d'une quadruple croche.

(Dans la musique classique, elles ne doivent pas être exécutées très vite) ([18]).

([16]) Ecrire la seconde mesure de l'exemple 2 et au-dessus de la portée : « valeurs ternaires ».

([17]) Ecrire à gauche et au-dessus de la première mesure de l'exemple 3 : « Brèves ». Tracer les clés et les chiffres indicateurs des mesures.

([18]) Ecrire l'exemple 3.

LES PETITES NOTES.

773. — Certaines *petites notes* peuvent être confondues avec des *appogiatures* et portent souvent ce nom. On les représente par le même signe que les *appogiatures brèves* et on leur donne la même durée; mais, tandis que celles-ci sont généralement placées à distance de seconde majeure ou mineure, inférieure ou supérieure de leur « note réelle », les *petites notes* peuvent être séparées des leurs par des intervalles plus grands. Comme les appogiatures brèves, du reste, elles empruntent, en général, la durée d'une triple croche à la note principale ([19]) ou « note réelle ».

([19]) Faire l'exemple 4.

L'APPOGIATURE DOUBLE.

774. — L'*appogiature double* est formée par la note inférieure et la note supérieure de la note principale (ou le contraire). Comme les autres *appogiatures* elle emprunte sa valeur à sa « note réelle ». Elle s'exécute vivement. Ainsi une blanche précédée d'une appogiature double laissera à celle-ci la valeur de deux triples croches et ne gardera que celle d'une noire doublement pointée. Une noire donnerait aussi à son appogiature double la valeur de deux triples croches, ne gardant que celle d'une croche pointée ([20]).

([20]) Ecrire l'exemple 5.
Interroger les élèves, puis effacer le 119e tableau.

120e TABLEAU
Voir pl. LXII.

LES GRUPETTI.

775. — Les *grupetti* sont formés par des *groupes* de trois ou de quatre notes précédant ou suivant la valeur principale. On les indique, soit par de *petites notes*, soit au moyen des *signes*, en forme de lettre S, couchés horizontalement ([21]).

Ils peuvent être exécutés de diverses manières :

([21]) Ecrire en haut du tableau, sur la quatrième portée : « Grupetti », « signes » et tracer les signes représentatifs. Tracer l'accolade reliant les trois portées inférieures et les barres de mesures.

1° Lorsque le signe indicateur est placé au-dessus de la note qu'il affecte,

le *grupetto* précède la valeur principale et se compose de trois notes : la note placée au-dessous de la note principale, cette dernière et sa note supérieure, avec retour sur la note principale, (lorsque la boucle inférieure de la lettre S couchée est placée la première, ([22])) ou la note placée au-dessus de la note principale, cette dernière et sa note inférieure, avec retour sur la note principale, (lorsque la boucle supérieure de la lettre S couchée est placée la première ([23])). En tous cas ce *grupetto* emprunte sa durée à la note principale qui le suit ([24]).

Ce genre de *grupetto* peut être aussi écrit en petites notes ([25]).

([22]) Tracer les clés, les chiffres indicateurs des mesures et la première partie de l'exemple 1.

([23]) Tracer la seconde partie de l'exemple 1.

([24]) Tracer l'exemple 2.

([25]) Tracer l'exemple 3.

2° Lorsque le *signe indicateur* du *grupetto* est placé entre deux notes différentes, le *grupetto* doit être exécuté après la note principale qui le précède, sa valeur lui est empruntée, il est alors formé de quatre notes, le retour sur la note principale, (devenue la dernière note du *grupetto*), ne déterminant plus d'arrêt sur celle-ci ([26]).

Ces *grupetti* sont souvent aussi indiqués en petites notes ([27]).

([26]) Tracer les exemples 4 et 5.

([27]) Faire l'exemple 6.

3° Lorsque le *grupetto* est placé après une note pointée, il comprend trois notes avec retour et arrêt sur la note principale, (à laquelle, on donne généralement alors une valeur équivalant au *grupetto* proprement dit).

La valeur du *grupetto* est toujours empruntée à celle de la note principale qui le précède ([28]).

4° Lorsque le *grupetto* est placé entre deux notes de même son il n'est formé que de trois notes et emprunte sa valeur à la note principale qui le précède ([29]).

Ce genre de *grupetto* s'écrit souvent aussi en petites notes ([30]).

([28]) Tracer les exemples 7 et 8. Questionner les élèves, puis effacer le 120e tableau.

121e TABLEAU Voir pl. LXII.

([29]) Ecrire en haut du tableau : « Grupetti (suite). » Tracer la grande accolade et les barres de mesure. Tracer les exemples 1 et 2.

([30]) Tracer l'ex. 3.

NOTES ALTÉRÉES DANS LES GRUPETTI.

5° Enfin, lorsque le *grupetto* comprend un ou plusieurs sons altérés, on indique ceux-ci au moyen de petits accidents placés soit au-dessous soit au-dessus du signe, selon que l'altération doit porter sur la note inférieure ou sur la note supérieure du *grupetto* ([31]).

([31]) Ecrire les exemples 4 et 5. Questionner les élèves, puis effacer le 121e tableau.

LES MORDANTS.

776. — Le *mordant*, (ou *broderie*) *, est formé par le battement, (ou l'exécution rapide), de la note principale suivie de la note qui lui est immédiatement inférieure, ou supérieure, (broderie inférieure ou broderie supérieure), avec retour et arrêt sur la note principale.

Le *mordant* peut être simple, double, triple, etc. Il existe un grand nombre de *signes* ** représentant les *mordants* et ceux-ci étaient fort en usage dans la

* Ce dernier terme est surtout employé dans les traités d'Harmonie.

** Ces *signes*, et celui représentant le *trille*, ont probablement pour origine certains *signes* qui dans l'écriture *neumatique* indiquaient aussi des battements de notes voisines.

musique ancienne, (surtout dans celle écrite pour clavecin) *. Les *mordants* s'indiquent généralement au moyen de petites lignes brisées (32). Ces *signes* sont parfois traversés par une petite ligne verticale, placée vers leur terminaison, lorsqu'il s'agit d'un *mordant inférieur* ou de la terminaison d'un *mordant supérieur* par un *mordant inférieur* (33).

122e TABLEAU
Voir pl. LXIII.

(32) Faire l'exemple 1. Tracer l'accolade et les clés pour les exemples suivants.

(33) Désigner les signes 4, 5 et 6 de l'exemple 1. Faire les exemples 2 et 3.

Les *mordants simples* s'indiquent souvent aussi au moyen de petites notes (34).

(34) Faire l'exemple 4.

Enfin il existe, (dans la musique ancienne), deux signes indiquant des *mordants multiples*, (avec *préparation* et *terminaison* les faisant ressembler beaucoup à des *trilles*, comme nous le verrons bientôt).

Ces *mordants prolongés* s'indiquent au moyen d'un signe formé du commencement du *signe indicateur* du *grupetto* suivi de la ligne brisée indicatrice du *mordant*, terminée par une boucle descendante traversée par une petite ligne verticale (35).

(35) Désigner ces signes, les deux derniers de l'exemple 1 et faire les exemples 5 et 6.
Questionner les élèves, puis effacer le 122e tableau.

LE TRILLE

777. — Le *trille* est formé par le battement régulier et rapide d'une note principale et de la note voisine, (généralement la note supérieure). Cette note peut être placée à distance d'un ton ou d'un demi-ton de sa note principale.

Le *trille* ** s'indique par une abréviation : *tr*, écrite en petites lettres et suivie d'une *ligne ondulée* ou *pointillée* surmontant la note affectée par le *trille*. La *ligne ondulée* (ou *pointillée*), continue jusqu'au moment où le *trille* doit se terminer (36).

123e TABLEAU
Voir pl. LXIII.

(36) Faire l'exemple 1.

Le *trille* peut être attaqué *sans préparation*, c'est-à-dire *commencer sur la note principale*. Il peut aussi se terminer simplement sur celle-ci (37).

(37) Faire l'exemple 2.

Lorsqu'on exécute ce qu'on a coutume de nommer une *chaîne de trilles*, (ou enchaînement de *trilles* successifs), on termine généralement chacun de ceux-ci par un retour sur la note principale. Ce retour donne lieu à un groupe final formant triolet (38).

(38) Faire l'exemple 3.
Interroger les élèves, puis effacer le 123e tableau.

Le *trille* peut être terminé par un *grupetto*, soit qu'il se résolve sur une note supérieure ou sur une note inférieure (39).

124e TABLEAU
Voir pl. LXIV.

(39) Ecrire en haut du tableau : « Trille (suite) ». Ecrire les exemples 1 et 2.

Enfin il peut être *préparé* au moyen d'une note supérieure ou d'une note inférieure. Si la note supérieure forme la *préparation*, c'est généralement sur elle que porte

* Ils étaient alors fort utiles et servaient en quelque sorte à donner l'illusion d'un son soutenu, (le clavecin ne pouvant soutenir le son comme le piano moderne le peut faire grâce à sa pédale forte). Le *tremolo* des mandolinistes correspond à peu près, comme utilité, aux *mordants* et aux trilles du clavecin, mais il a lieu sur une seule note.

** Voir la note ** de la page 245, et la note * de la page 246.

alors le rythme et le *trille* devient *inférieur* ([40]). Dans l'autre cas, (*préparation* par la note inférieure), le *trille* se porte généralement ensuite sur la note supérieure ([41]).

NOTES ALTÉRÉES DANS LE TRILLE.

Lorsque la note formant *trille* avec la note réelle est altérée, on place l'altération qui la doit affecter entre la note réelle et l'abréviation : tr, (c'est-à-dire au-dessus de la note réelle) ([42]).

LES FIORITURES

778. — Les *fioritures* ou *fusées* sont des traits, généralement conjoints, qu'on indique en petites notes et qui empruntent, (le plus souvent), leur valeur à la note principale qui les précède ([43]). Leur exécution varie, naturellement, selon le mouvement du morceau dans lequel on les trouve. Ainsi telle *fioriture* qui sera exécutée en quadruple croche dans un « Adagio » ne sera formée que de triples ou de doubles croches dans des mouvements plus vifs ([44]) ; cependant on doit remarquer que l'exécution en sera toujours très rapide.

([40]) Ecrire l'exemple 3.

([41]) Faire l'exemple 4.

([42]) Désigner l'altération du trille dans l'exemple 4.
Questionner les élèves, puis effacer le 124e tableau.

125e TABLEAU
Voir pl. LXIV.

([43]) Faire les exemples 1 et 2.

([44]) Ecrire l'exemple 3.
Interroger les élèves, puis effacer le 125e tableau.

LES CADENCES MÉLODIQUES OU POINTS D'ORGUE.

779. — Les *cadences mélodiques* ou *points d'orgue*, (par abréviation et pour : « *Traits exécutés pendant un point d'orgue* »), sont formées par la réunion des diverses sortes de *notes d'agrément* : *appogiatures*, *grupetti*, *mordants*, etc. ([45]).

126e TABLEAU
Voir pl. XLV.

([45]) Ecrire l'exemple 1.

PLACES OCCUPÉES PAR LES CADENCES MÉLODIQUES.

Elles se placent, en général, soit au milieu des morceaux, au moment du « repos à la dominante » précédant la « rentrée » du motif principal, soit, (et c'est le cas le plus fréquent), au moment de la *cadence* finale, (ou terminaison du morceau). C'est de là qu'elles tirent leur nom. On les écrit en petites notes.

780. — Elles sont *non mesurées* ou *mesurées*, mais toujours rythmées.

CADENCES MÉLODIQUES NON MESURÉES.

781. — Lorsqu'elles ne sont *pas mesurées* les groupes de valeurs dont elles sont formées restent indépendants de la mesure principale, dont les valeurs sont indiquées par des notes de dimensions ordinaires ([46]). Nous emprunterons un exemple de *cadence* à l' « *Air* » du soprano dans « *Le Roi l'a dit* » de L. Delibes.

([46]) Ecrire l'exemple 2.

CADENCES MÉLODIQUES MESURÉES.

782. — Les *cadences mélodiques mesurées* sont assez rares. On en trouve cependant un remarquable exemple à la fin de l' « *Air* » célèbre de « *Dinorah* » dans « *Le Pardon de Ploërmel* », (G. Meyerbeer). Cette *cadence* est écrite dans la *mesure à six-huit* et *les barres de mesure sont simplement pointillées.* Elle est entièrement gravée en petites notes. Une irrégularité de composition doit être signalée dans la huitième mesure (celle-ci contient une croche de trop) ([47]). A l'accompagnement se trouve une seule grande *mesure à six-huit* contenant une pause surmontée d'un point d'arrêt.

([47]) Ecrire l'exemple 3.

67e LEÇON :

Signes d'abréviation. — Arpèges.

783. — Nous avons vu, dans la leçon faite sur la théorie des valeurs de notes, que, dans l'écriture musicale, lorsque plusieurs croches, doubles croches, etc., se trouvent placées à côté les unes des autres, on peut remplacer les crochets par des barres en nombre égal à ceux-ci.

Ce système de notation, qui est une *abréviation*, a pour but de faciliter la lecture musicale.

LES SIGNES ABRÉVIATIFS.

784. — **Il existe un assez grand nombre d'abréviations de la notation musicale.**

C'est l'ensemble de celles-ci que nous allons étudier dans la présente leçon.

MANIÈRE D'INDIQUER LES ABRÉVIATIONS.

785. — **Ces abréviations consistent en signes divers représentant généralement la répétition d'une note, d'un groupe de notes : gamme, accord plaqué, brisé ou arpégé*, ou d'une formule rythmique** (1).

127e TABLEAU
Voir pl. LXV.

(1) Ecrire au-dessus de la quatrième portée : « Abréviations (signes » et tracer les signes divers. Tracer ensuite les accolades et les barres de mesures.

PREMIER SIGNE ABRÉVIATIF : LE POINT.

786. — **Le premier signe d'abréviation consiste en une série de points qui, placée au-dessus d'une valeur de longue durée, (une ronde, par exemple), indique que cette note devra être répétée autant de fois qu'il y a de points au-dessus de la note.** (Ce signe représente presque toujours des noires.)

Exemple. — Une ronde est surmontée de quatre points. On devra répéter quatre fois la note pendant le temps que durerait la ronde, c'est-à-dire exécuter quatre noires (2).

(2) Ecrire l'exemple 1, c'est-à-dire la première mesure des quatrième et troisième portées montrant le signe abréviatif et son « effet ».

SECOND SIGNE : PETITES BARRES HORIZONTALES OU OBLIQUES.

787. — **Un second genre d'abréviation consiste en une ou plusieurs petites barres horizontales (ou obliques), de la grosseur de celles qui remplacent les crochets des notes. Comme le premier signe, il sert à indiquer la répétition**

* Un *accord plaqué* est un accord dont on fait entendre simultanément les notes composantes. On nomme *accord brisé* un accord dans lequel plusieurs notes sont entendues simultanément et d'autres successivement. C'est donc une combinaison de l'écriture harmonique et de l'écriture mélodique. Dans un *accord arpégé* les notes composantes sont entendues successivement. Voir la fin de cette leçon.

de certaines notes. Il est appliqué aux valeurs pourvues de crochets (ou de barres) : croches, doubles-croches, etc.

On place une ou plusieurs de ces petites barres au-dessous ou au-dessus d'une valeur unitaire, ou en travers de la queue de celle-ci et l'on doit répéter la note affectée par l'abréviation autant que le nombre de barres l'indique : une barre représentant des croches; deux, des doubles croches; trois, des triples croches; quatre, des quadruples croches ([3]).

788. — Si, outre la barre, la note affectée par l'abréviation est surmontée d'un *chiffre* indiquant un groupe arbitraire, (triolet, duolet, ou groupe irrégulier), on devra exécuter le groupe indiqué en lui donnant la valeur représentée par la ou les barres d'abréviation ([4]).

Ce même signe peut servir à l'exécution de notes simultanées, (intervalle harmonique ou accord plaqué) ([5]).

789. — Dans une gamme où chaque note, répétée deux fois, devrait être notée par deux doubles croches, on pourra éviter d'écrire deux fois la même note, en traçant une seconde *petite barre* en travers de la queue de chaque croche écrite ([6]).

790. — Enfin, si, dans un arpège : *do*, *mi*, *sol*, *do*, par exemple, chaque note devait être répétée trois fois, on n'aurait qu'à tracer quatre noires surmontées, chacune, d'un chiffre trois et ayant la queue traversée par une petite barre ([7]).

791. — ([8]) Lorsqu'il s'agit de la répétition d'un groupe de notes : *do*, *mi*, par exemple, on se sert du *signe* précédemment indiqué, mais on peut l'employer de plusieurs manières différentes.

Supposons que nous voulions indiquer par abréviation quatre groupes formés des notes : *do*, *mi*, en croches, occupant chacun l'un des temps d'une mesure à quatre-quatre. Nous pouvons :

1° Ecrire : *do*, *mi*, en croches sur le premier temps, puis placer *trois barres obliques* occupant les autres temps à elles seules ([9]).

2° Ecrire encore les notes : *do*, *mi*, en croches sur le premier temps, puis : *do*, *mi*, l'une au-dessus de l'autre, (c'est-à-dire en *intervalle harmonique*), les figurer par des blanches pointées et placer une *petite barre* en travers de la queue de cette valeur. Le mot *simile*, (mot italien signifiant : « semblable », sera placé au-dessus de l'abréviation et signifiera qu'on doit exécuter trois groupes semblables au premier ([10]) sur les trois derniers temps de la mesure.

([3]) Faire l'exemple 2, (seconde et troisième mesures des quatrième et troisième portées).

([4]) Faire l'exemple 3.

([5]) Faire l'exemple 4.

([6]) Faire l'exemple 5.

([7]) Faire l'exemple 6. Interroger, les élèves, puis effacer le 127e tableau.

128e TABLEAU
Voir pl. LXVI.

([8]) Ecrire en haut du tableau : « Abréviations (suite) (signes) » puis tracer les signes, la grande accolade reliant les quatre portées, les barres de mesure et les lignes pointillées.

([9]) Ecrire l'exemple 1.

([10]) Ecrire l'exemple 2.

3° On pourrait encore écrire en rondes les notes : *do* et *mi*, et placer entre elles et un peu au-dessous ou au-dessus la *petite barre oblique*.

REMARQUE. (Cette notation, assez usitée, est fautive, car elle semble donner à la *mesure à quatre-quatre*, la valeur de deux rondes alors qu'on n'exécutera en réalité que huit croches équivalant à une ronde) [11].

[11] Ecrire les exemples 3 et 4, après avoir écrit : « Effet » au commencement de la première portée.

792. — Un autre exemple pourrait être donné. Supposons qu'on veuille écrire en abrégé un groupe de quatre doubles croches composé des notes : *do*, *mi*, répétées deux fois. L'*abréviation*, dans les premier et second cas, serait formée de *deux barres obliques* [12], mais dans le troisième, si l'on était dans la *mesure à deux-quatre*, les *petites barres obliques* pourraient être placées, soit entre les queues de deux blanches, (*do* et *mi*), soit allant de l'une à l'autre des deux queues, ainsi que cela aurait lieu si les valeurs notées étaient des doubles croches [13].

[12] Ecrire les exemples 5 et 6.

[13] Ecrire l'exemple 7, puis l'exemple 8. « Effet ».

793. — Prenons, à présent, pour exemple, deux sextolets de doubles croches formés de la répétition du groupe : *do*, *mi*, (répété six fois) [14]. L'indication sera la même, plus le *chiffre six* placé au-dessus de la portée et de l'*abréviation*, (accompagnée du mot *simile*, dans le second cas). Dans le troisième cas, les *petites barres obliques* seront placées entre les queues des noires : *do*, *mi*, formant deux groupes, surmontés chacun d'un *chiffre six* et de la liaison indiquant le sextolet.

[14] Ecrire l'exemple 9, puis les exemples 10, 11 et 12, à mesure qu'on les explique.

794. — Enfin, si l'on veut écrire par *abréviation* un accord brisé, le *signe* est des plus utiles parce qu'il évite l'écriture d'un grand nombre de notes [15].

[15] Ecrire les quatre derniers exemples 13, 14, 15 et 16.

REMARQUE. **795.** — Dans tous les exemples donnés je rappelle que le troisième cas est toujours fautif au point de vue de l'écriture car il donne à la mesure une composition double de la véritable [16].

[16] Désigner les exemples 3, 7, 12 et 16. Interroger les élèves, puis effacer le 128e tableau.

TROISIÈME SIGNE : LA BARRE OBLIQUE ET LES POINTS.

796. — Il existe un troisième signe d'abréviation non moins utile, et formé d'une barre oblique accompagnée de deux points placés l'un au-dessous, l'autre au-dessus d'elle. Il sert généralement à indiquer la répétition d'une ou de plusieurs mesures entières [17].

129e TABLEAU
Voir pl. LXVI.

[17] Ecrire en haut du tableau : « Abréviations (suite) (signe) » et tracer le signe.

Exemple. — Dans une *mesure à trois-quatre* on a sur chaque temps la note : *do*, (croche), suivie d'un demi-soupir. Il suffira d'écrire la première

mesure et de placer le *signe* dans la seconde. L'exécutant devra jouer ou chanter dans la seconde mesure un groupe de notes semblable à celui qui est écrit dans la première ([18]).

Si le nombre de mesures est plus grand, on a coutume, (pour faciliter la lecture), d'écrire un *chiffre*, (numéro d'ordre), au-dessus de chaque mesure écrite en *abrégé* ([19]).

([18]) Ecrire l'exemple 1.

([19]) Ecrire l'exemple 2.

Ceci a lieu surtout dans la musique écrite pour orchestre, où, fréquemment, un instrument répète un groupe de notes durant un grand nombre de mesures : dix, quinze, vingt quelquefois. On conçoit quelle est alors l'importance du *chiffre* placé au-dessus du *signe abréviatif*.

797. — Enfin ce même *signe* se place *en travers de la barre de mesure* lorsqu'il indique qu'un groupe de deux mesures doit être répété ([20]).

([20]) Ecrire l'exemple 3. Interroger les élèves, puis effacer le 129e tableau.

798. — Un quatrième genre d'abréviation comprend les arpèges et consiste en lignes verticales ondulées que l'on place devant des accords. On doit alors exécuter les notes, non simultanément, comme elles sont écrites, mais l'une après l'autre et en commençant soit par la plus grave, soit par la plus aiguë. *QUATRIÈME SIGNE : L'ARPÈGE.*

799. — Le signe représentant l'arpège ascendant est, généralement, une simple ligne verticale ondulée mais il peut être parfois muni d'une sorte de crochet ou coulé de liaison allant vers la note supérieure ([21]). *ARPÈGES ASCENDANTS.*

130e TABLEAU
Voir pl. LXVII.

([21]) Faire l'exemple 1.

800. — Les signes représentant l'arpège descendant sont : *ARPÈGES DESCENDANTS.*

1° La ligne ondulée simple mais accompagnée dans la partie supérieure d'une petite note liée avec la première, (note supérieure), de l'arpège ([22]).

([22]) Faire l'exemple 2.

2° L'arpège descendant, peut aussi être représenté par une ligne verticale ondulée et pourvue d'une sorte de crochet ou coulé de liaison allant vers sa note inférieure.

801. — Dans la musique écrite sur deux portées, (pour orgue, harmonium, harpe, piano, etc.), étant donnés deux accords écrits, l'un sur la portée inférieure, l'autre sur la portée supérieure, si le signe représentant l'arpège est placé devant chacun des accords et ne traverse pas les deux portées, on doit exécuter simultanément les deux arpèges ([23]).

([23]) Faire l'exemple 3 et l'exemple 4.

802. — Si au contraire le signe traverse les deux portées, on exécute l'une

après l'autre les notes composant les accords, (les deux mains jouant successivement les arpèges écrits sur leurs parties respectives) ([24]).

([24]) Faire l'exemple 5 et l'exemple 6.

REMARQUE. 803. — Dans les deux cas on conçoit que, malgré la valeur *fictive* écrite, toutes les notes d'un *accord arpégé* n'ont pas la même durée. Celles qui sont exécutées les premières ont, naturellement, plus de valeur que celles qui sont jouées en dernier ([25]). Celles-ci sont effectivement précédées de silences. *Seule la note initiale possède en réalité la valeur indiquée.*

([25]) Faire l'exemple 7 et l'exemple 8.





INDEX ANALYTIQUE*

* Les nombres renvoient aux paragraphes et non aux pages.



